

GOVERNMENT OF INDIA
ARCHAEOLOGICAL SURVEY OF INDIA

CENTRAL
ARCHAEOLOGICAL
LIBRARY

ACCESSION NO. 49964

CALL No. 751.730934/Tak/Tae

アジャンタ

AJANTA

アジャンタ

石窟寺院と壁画

本文・高田 修

Osamu Takata

写真・田枝幹宏

Mikihiko Tazaki, Photographer



13244

751.730934

Tak/Taz

平凡社

Heibonsha Ltd

47964
1.3.72
751-730934/Tak/Tae

© TEXT BY OSAMU TAKATA 1971
© PHOTOGRAPHS BY MIKIHIRO TAEDA 1971
PUBLISHED BY HEIBONSHA LTD., PUBLISHERS, TOKYO 1971

序

インド美術や佛教美術に関心を持つ人にはもちろん、インドの古跡を訪れる単なる観光旅行者にとっても、アジャンタはすばらしく魅力のある遺跡であるに相違ない。人里離れた山間の断崖に大小30もの石窟寺院が展開する景観は、まず目を奪うに十分であるが、近づいて見れば一つ一つの石窟が整然とした構成になる寺院建築であり、その内外には佛像以下多数の彫刻が刻まれていて、古代インド人が岩と取り組んだ労作の跡に、誰しも驚嘆の眼をみはらすにはおれまい。しかもアジャンタの世界的に有名なゆえんはその壁画にあり、二千年のむかしに遡る一部の古画や、インド古典文化の最も発達した時期の制作にかかるきわめて水準の高い壁画を、インドではほかではほとんど見られない古代絵画を、豊富に保存しているのである。その貴重さはあらためていうを要しないであろう。

しかしこのアジャンタ石窟特にその壁画が世界の学者や画家の間で注目されるようになったのは、前世紀末にグリフィスの模写が刊行されてから以後である。そして今世紀の10年代にはハーリング女史の模写に続いて、わが日本画家でその模写を試みた人の二、三にとどまらなかったことも回想される。石窟が交通不便な山間に所在しているため、戦前では訪れる人も少なかったが、道路や設備の次第にととのってきた現在では、多数の観光客で賑わうようになり、それだけアジャンタがポピュラーになったことも否めない。

それにしてもアジャンタについては、その全貌を正しくとらえてこれを叙述した、手頃の依拠するに足る書の少ないのがうらまれる。壁画を全面的に収載しているヤズダニの大冊4巻は、資料提供の面で最も大きな貢献をしており、われわれもその恩恵を常にこうむっているが、大冊にすぎて扱いにくい難がある。これに対して数年前にインド考古局の監修で出版されたゴーシュ編の書は、数人の学者の執筆に成るもので、アジャンタ全体の大要を得させようとした、いわゆる手頃な書であるが、遺憾ながら壁画のカラー印刷がまずい。そのほかでは案内書的な小冊子を除き、内容的にも色刷でも見るべきものはほとんどないというのが実情である。われわれが本書の出版を企てたのも、このような現状に対して、いささかでも学問的に寄与したいと念願したからにほかならない。

本書は田枝君が昨年の初め約2ヵ月にわたって撮影してきた写真を基盤とし、これに従来の研究成果や私自身の現地調査ないし考察に基づき本文を附し、寺院建築と彫刻とそして壁画とから成るこのアジャンタの全貌、少なくともその大要を、図と文とによって明らかにするとともに、多数の原色図版を過

して特にアジャンタ壁画の美しさを再現し、これが鑑賞にも資そうとしたものである。

図版については、全体の景観から各窟の細部にわたり、努めてまんべんなく石窟の全体を見通しうるように心掛けたが、ことに壁画の豊富に残る四つの僧院窟や、彫刻による荘嚴の賑やかな二つの祠堂窟には特に重点をおいたほか、従来ほとんど全く紹介されなかった諸窟や佛像彫刻をも多く示すことができた。しかし壁画に関しては、剝落損傷がひどいとはいいながら、はなはだ豊富で且つ大画面にわたっているため、撮影上の事情や制約も加わり、必ずしも網羅的とはゆかなかったが、重要な箇所はたいてい含まれており、なお一部は別図を加えて補足した。最近の化学的剥離処置により、往年の色調をとり戻しつつある壁画の現状は、本書の色刷図版が最もよくこれを示すであろう。

本書では4章に分けて記述し、この石窟や壁画の全貌に関する正しい理解に役立つことを期した。序説ではアジャンタ石窟の地誌的な概要を記して、この地への案内をも兼ねるとともに、特にその壁画のインドにおいては東洋の美術史上における重要性を強調したのち、沿革の章では、石窟の前後2期にわたる造窟の歴史を寄進銘などの文献から採り、次いで発見からそれ以後における調査、また模写や図録出版の経過にまで及び、さらに石窟と壁画の保存処置についても眺めた。第Ⅲ・第Ⅳの2章はいわば本論であり、石窟の章ではバージェス等の調査結果に基づき、主要な石窟の建築的概要を記述したのち、第1期窟についてはその開削年代を前1世紀から後1世紀の間におくのが妥当であること、第2期窟は5世紀末葉から始まり7世紀前期頃までに及んだことにも触れ、また諸窟に伴っている多数の彫刻に関しても略記した。

壁画の章では、まず諸窟に残る壁画の概要を順次眺めまわったのに続いて、壁画の主題内容に関し、尊像画と説話画、特に後者が主体をなしていることを明らかにし、その説話画が本生図・譬喩物語図と佛伝図とから成っていることから、それら説話画の主題を總括的に表示するとともに、説話画における特異な描写形式をも考察した。次に、従来あまり研究の進んでいないアジャンタ壁画の絵画史的な考察をもあえて試み、特に壁画の豊富な4僧院窟それぞれの様式・技法的な特色について眺め、大体第16、17、1、2窟の年代的順序になることを提案したが、しかし同一の窟でも画法にバラエティーのあるのはもちろん、年代差の考えられる写本なものも含まれていることなどを指摘し、最後にインド絵画史上に占めるこの壁画の位置を概観した。

アジャングを全体的に把握してこれを妥当に記述することは、なかなか容易ではないが、豊富な図版を伴うことにより、本文の記述も補われるところはなほだ大であり、互いに相俟ってその實際を彷彿するのに役立つものと信じる。写真が鮮明であり、ことに原色図版が壁洲の真を伝えるのに近いことは、従来の出版と比較すれば自ら明らかであろう。本書の執筆は私にとって勞多い仕事であったが、この図版を生かして学界にいささかでも寄与したい念願にかられて、ようやくその業を終えることができた。ここにこの出版の促進に努力された平凡社の担当各位に厚謝し、且つ敬意を表する次第である。

なお附載として壁面の材質に関する専門家としての一文を寄せられた名古屋大学の山崎一雄教授、並びに別図の3分の1以上の写真を提供して頂いた木下シゲコ氏に、厚くお礼を申し述べたい。

1971年9月

高 田 修

目 次

序	高田 修
図 版	1—179
別 図	1—29 56
本 文	
I 序 説	3
1 アジアンタ石窟群	3
2 壁画とその重要性	5
II 沿革	7
1 石窟の造営	7
2 発見以後	11
1) 発見	11
2) 壁画の模写と図録	12
3) 保存	14
III 石 窟	16
1 第1期窟	16
2 第2期窟	18
1) 祠堂窟	18
2) 僧院窟	19
3 彫刻	21
IV 壁 画	26
1 各窟の壁画の概要	26
1) 祠堂窟の壁画	26
第10窟 (26) 第9窟 (27) 第19窟 (27)	
2) 僧院窟の壁画	28
第16窟 (28) 第17窟 (30) 第1窟 (33) 第2窟 (36) その他の諸窟 (40)	
2 壁画の主題	41
1) 尊像画	42
佛(如来) (42) 菩薩 (43) その他 (43)	

2) 佛教説話画	44
本生図・變身物語図 (45) 降魔図 (48)	
3) 説話画の描写形式	51
3 様式と技法	54
4 インド絵画史とアジャント	65
V 結 び	69
註 記	71
附載 アジャント壁画の材質	山崎一雄 76
図版解説 附・別図解説	79
参考文献	104
撮影雑感	田枝幹宏 106
図版・別図・挿図目録	109
索 引	113
折込図版 (石窟平面図・撮影見取図)	

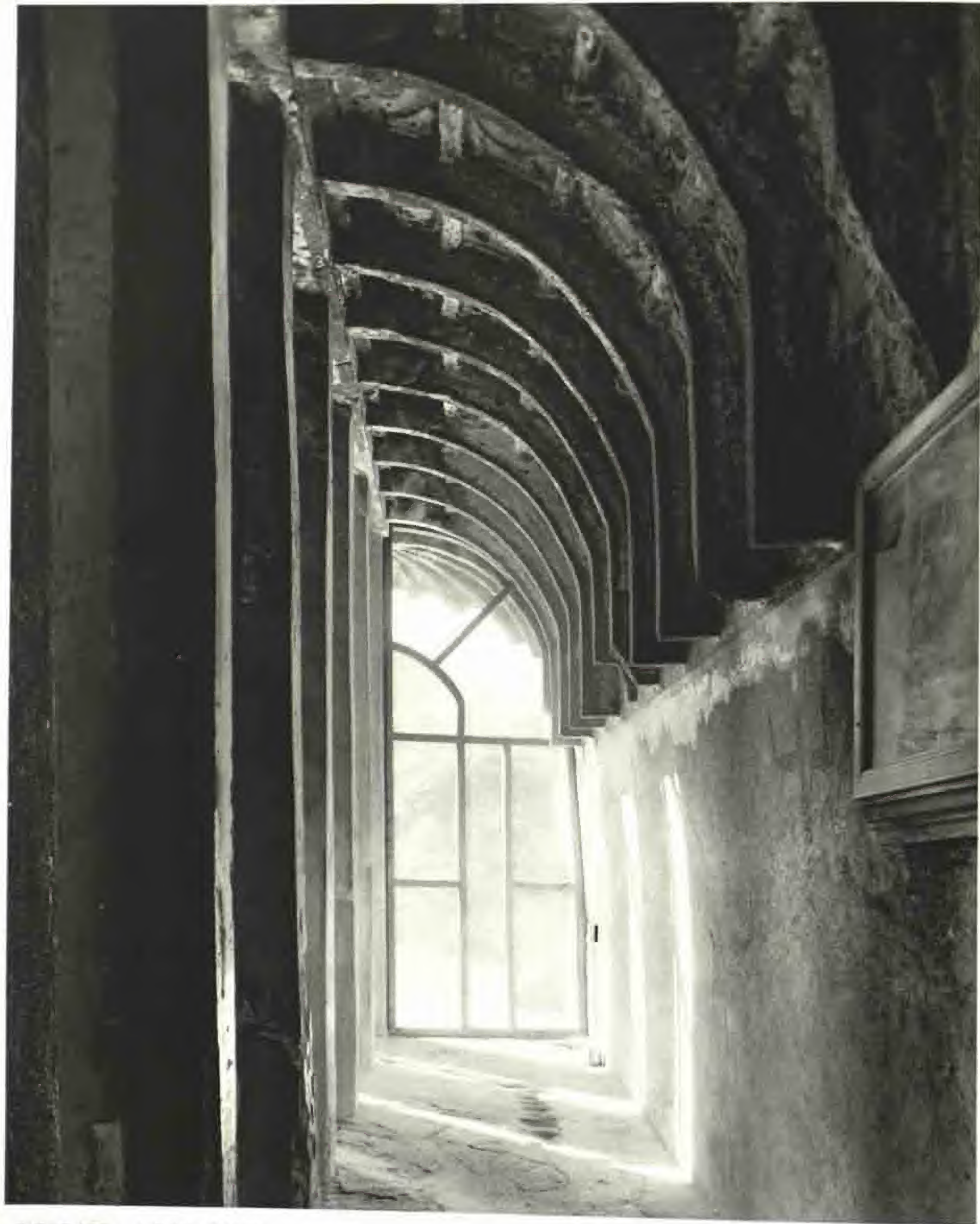
凡 例

- 1 本書に掲載した写真類には図版・別図・挿図の用字があり、本文で参照する場合、それぞれ図・別・挿の略称に番号を附して示した。このうち別図とは図版を補足するためのもので、別図は本文中(56頁)に掲げてある。
- 2 図版の配列順は、原則として右の頁から新しい頁へとし、初めに第1期の遺跡、続いて城郭を営建に存在する第2期の主要4窟、第16、17、1、2の各窟を併次し、以下各基壇の順としたがった。
- 3 主要4窟については、大体内各窟の建築的部分を彫刻とを主とし、壁面をその後に配したが、色絵と単色絵とを併用した図版から、順序が多少前後することを免れなかった。
- 4 それら4窟における彫刻は、原則的には正前壁から始め、次に彫刻との関連で床の地盤面右と左と、続いて天井、以下前壁から大体内壁の順序を辿るように併次したが、例外もある。
- 5 各窟の写真撮影順は左表見取図に示したとおりで、各窟のプランもこれによってその大體を得ることかであろう。
- 6 壁面の位置を示すには、正前壁および側壁の名でそれぞれの壁に面する壁面を指すこととし、必要に応じてその左隣の壁位をも示したが、左右壁もある正前壁・側壁・後壁の場合は、さらに左壁・右壁の位置が加わることになる(図8のプラン参照)。
- 7 図版の配列は大体内図版に準じて併次した。

圖 版







2 第10窟 左侧廊 Left Aisle, CAVE 10.



3 第10窟(同堂窟) 内部 身廊と佛場 Nave and Caitya. Interior, CAVE 10 (Caitya Cave).



4 第8~10窟間 正面壁と佛像彫刻 Sculptured Façades of CAVES 8-10.





6 第10窟 傳説菩薩の柱絵 佛と片目の比丘 Preaching Buddha One-eyed Monk. Painted on a Pillar behind the Caitya, CAVE 10.



7 第10窟 左側壁 佛塔供養 部分 (複寫)

Worship of Stūpa, Part (Copy). Left Aisle, CAVE 10.

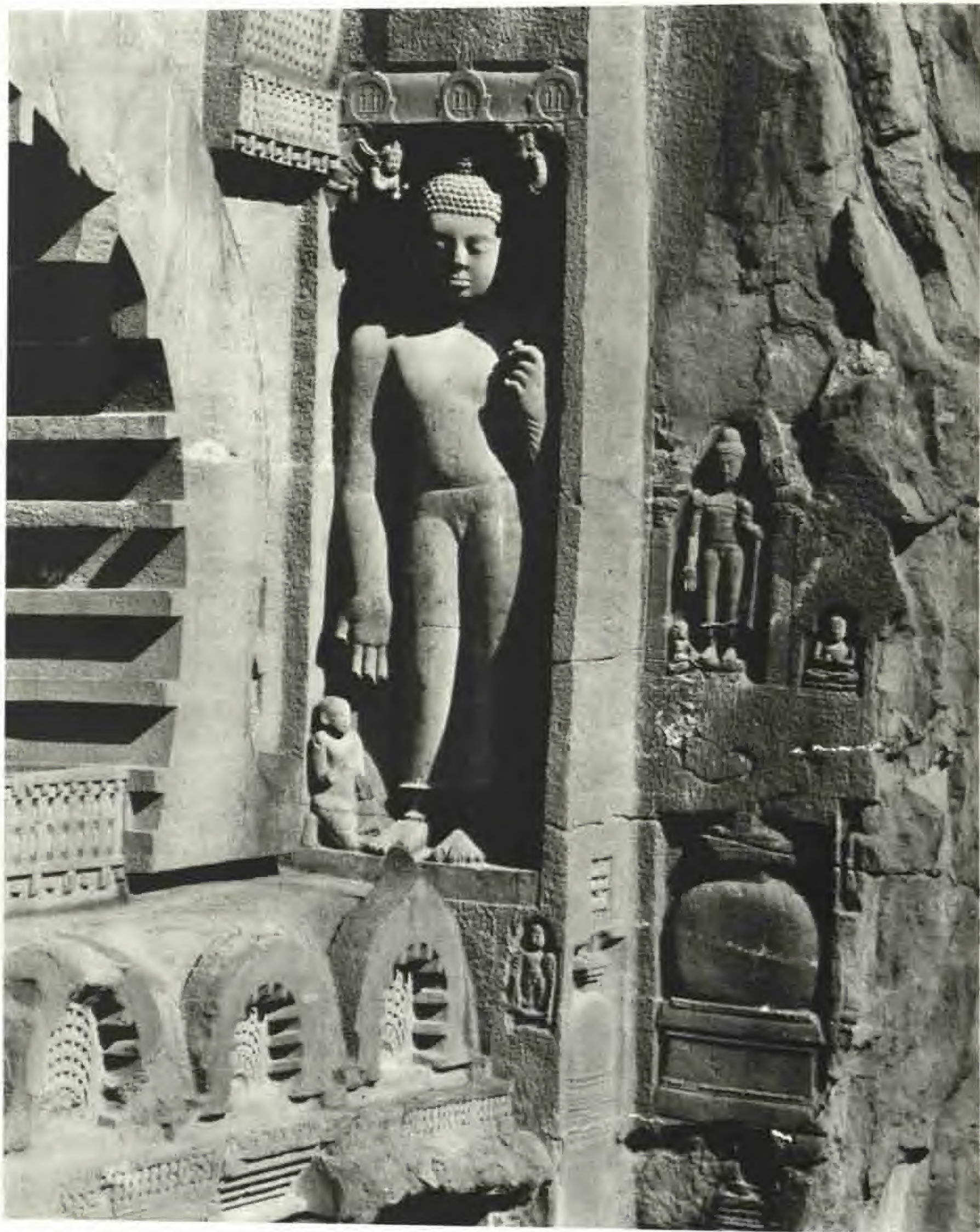
8 第10窟 左側壁 菩提樹供養 部分 (複寫)

Worship of Bodhi-tree, Part (Copy) Left Aisle, CAVE 10.



9 第9窟(洞室窟) 内部 佛像与佛塔 Nave and Caitya: Interior, CAVE 9 (Caitya Cave).



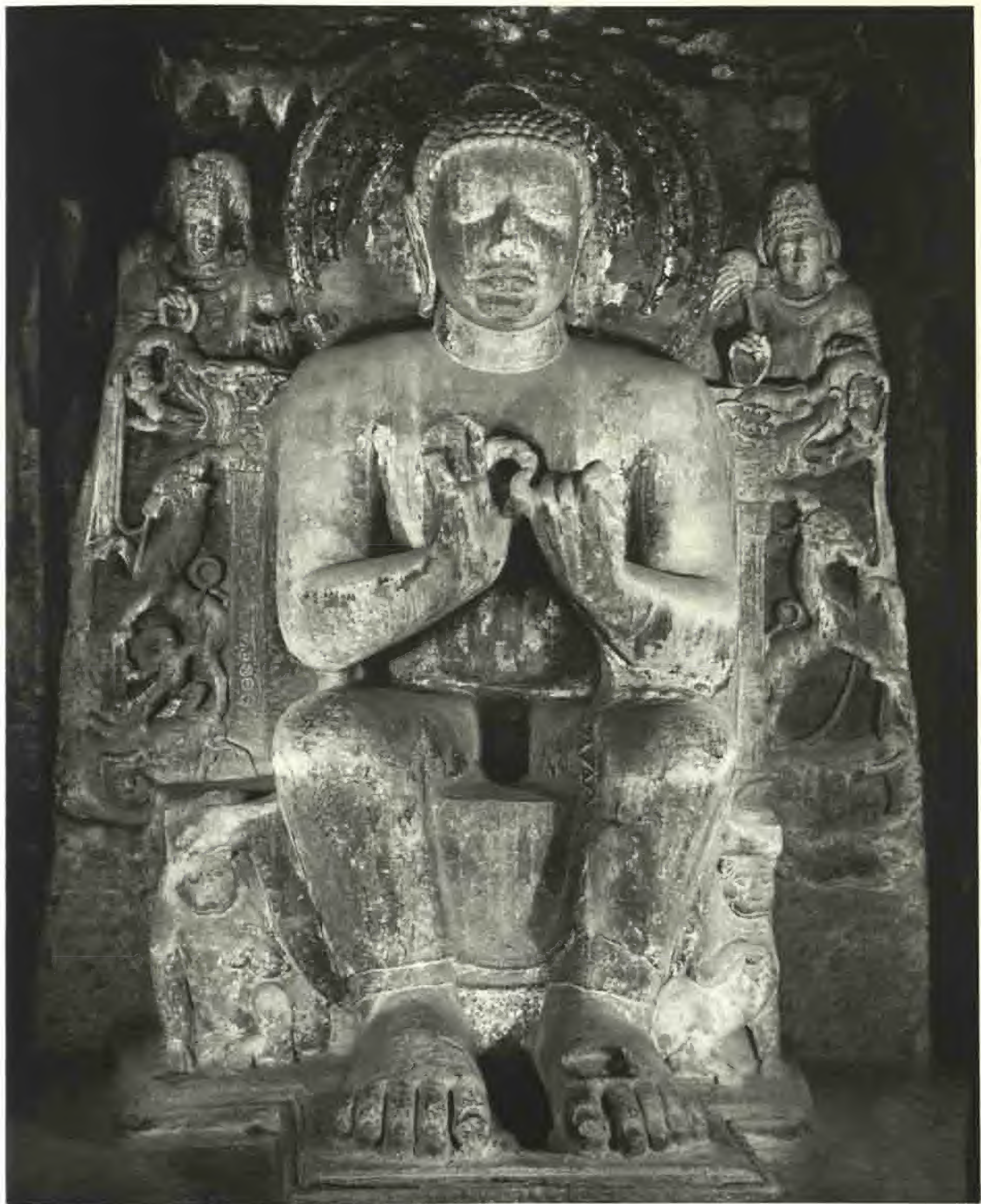


11 第9窟 正面右上部 Upper Right of the Façade, CAVE 9





13 第16窟(僧室) 内部 Interior, CAVE 16 (Vihāra Cave)



14 第16窟 佛坐像 (雕刻) Buddha Seated with Legs down (Sculpture) Inner Shrine, CAVE 16.



15 第16窟 前廊天井 Ceiling of the Front Corridor, CAVE 16



16 第16窟 前廊天井 男女の飛天 (彫刻) A Flying Celestial Couple (Sculpture). Ceiling, Front Corridor, CAVE 16

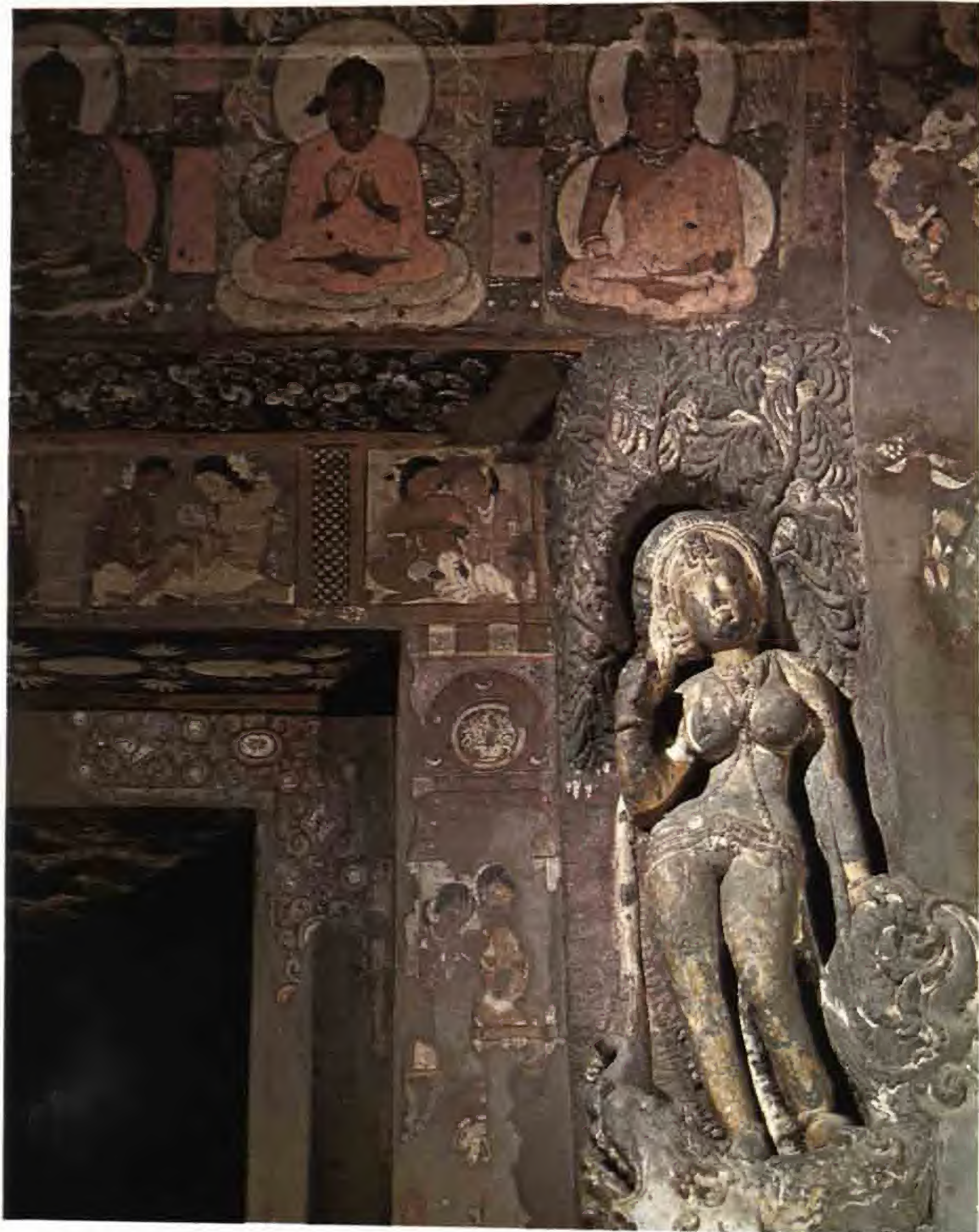


17 第16窟 前廊天井 男女の飛天 (彫刻) A Flying Celestial Couple (Sculpture) Ceiling, Front Corridor, CAVE 16









21 第17窟(僧院窟)·中央入口右上部 Upper Right of the Main Entrance, CAVE 17 (Vihāra Cave)

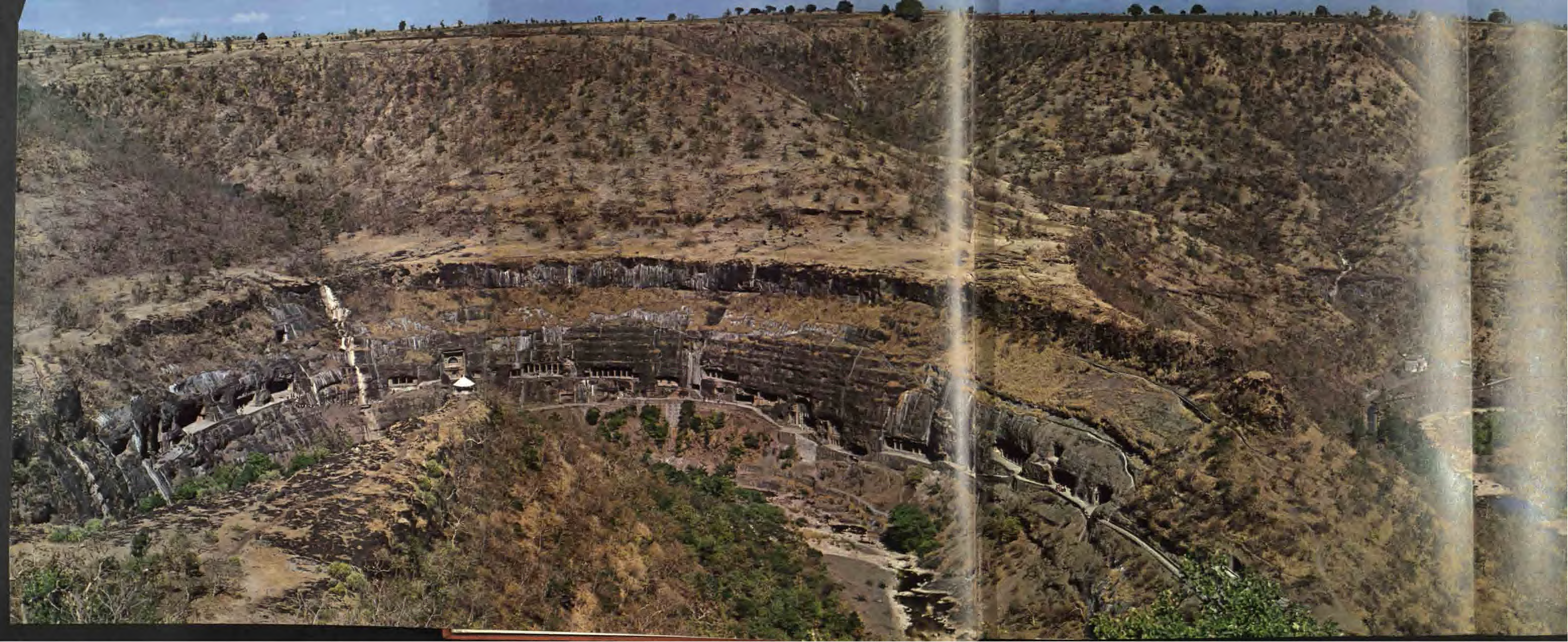










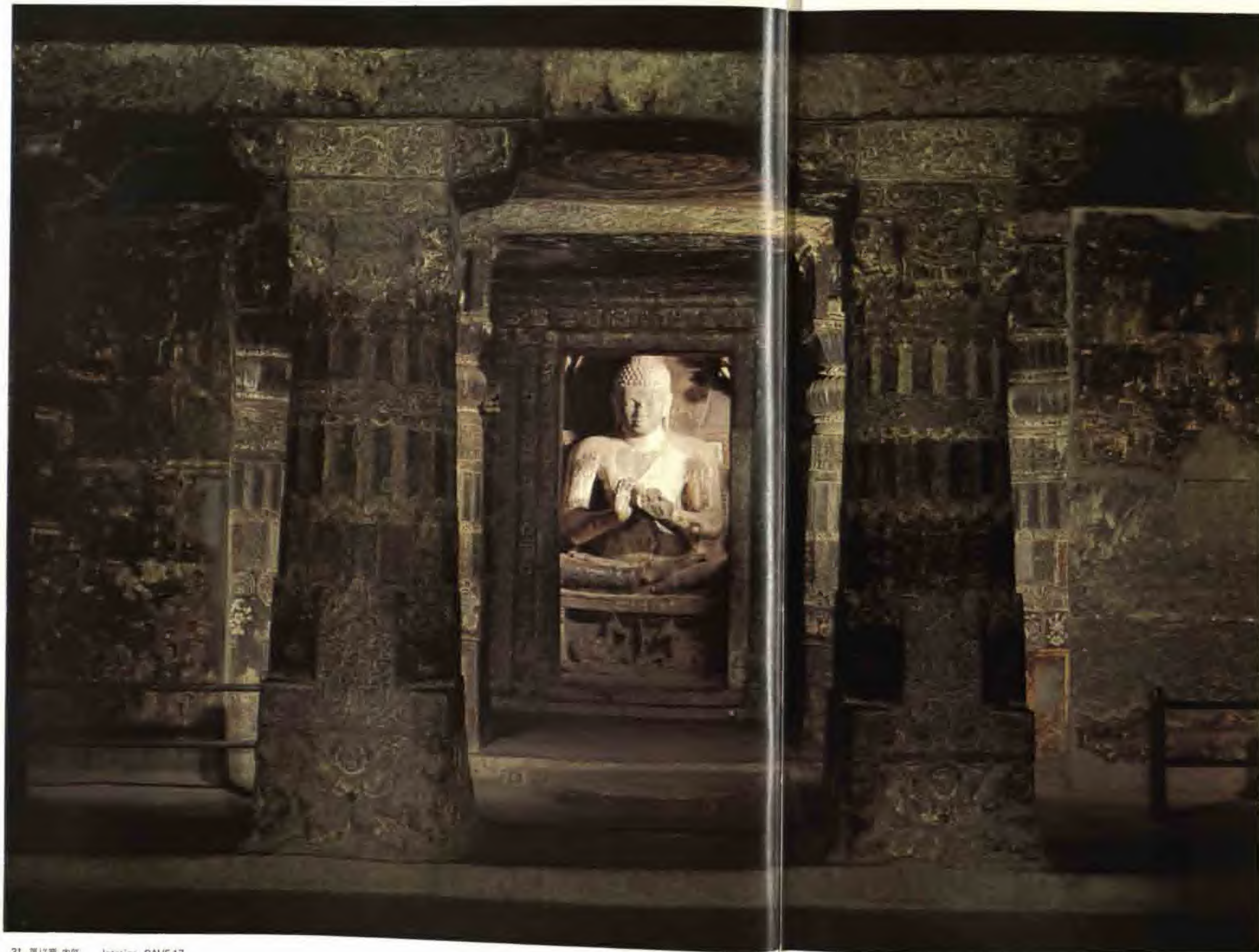




Drawn by M. Murata











33 第17窟 佛堂前室後壁 佛と母子の供養 Buddha Receiving Alms from a Mother with a Child. Back Wall, Antechamber, CAVE 17.



34 第17窟 佛堂前室左柱 鼓腹のヤクシャ2人 Two Corpulent Yakṣas A Left Pillar, Antechamber, CAVE 17.



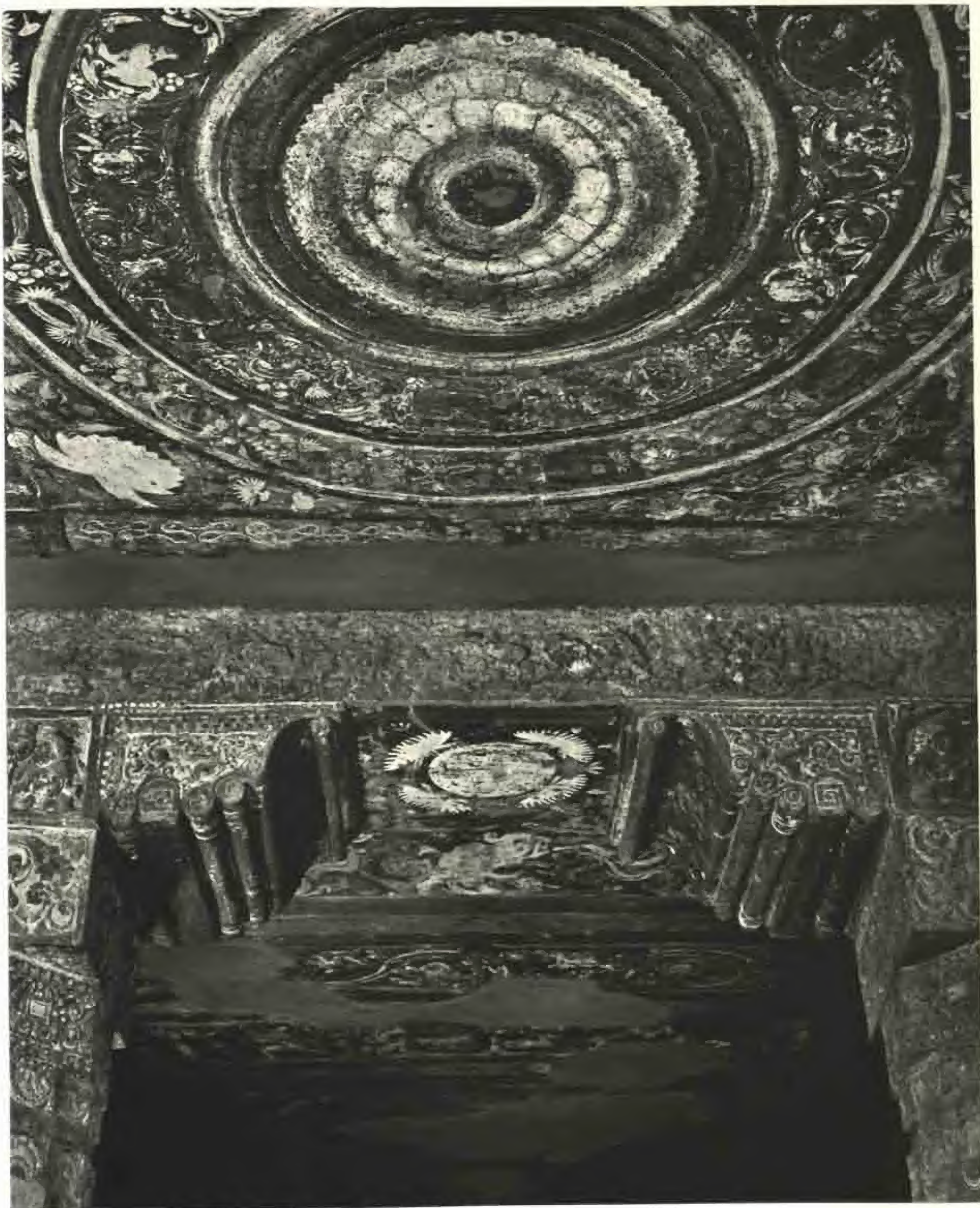




37 第17窟 佛堂前室左壁 三道宝轮降下 部分(2) Descent from the Heaven, Part (2). Left Wall, Antechamber, CAVE 17.







40 第17窟 前廊中央 天井裝飾（中央入口側より） Ceiling Decoration. Central Part, Front Corridor, (From the Main Entrance), CAVE 17.







43 第17窟 広間 天井装飾 (3) Ceiling Decoration (3) Hall, CAVE 17.









47 第17窟 左壁 ヲイシュヴァンタラ本生 部分(1) The *Viśvantara Jātaka*, Part (1), Left Corridor, CAVE 17





49 第17窟 後廊左部 スタソーマ本生 部分 The Sutasoma Jataka, Part. Left Part. Back Corridor, CAVE 17.





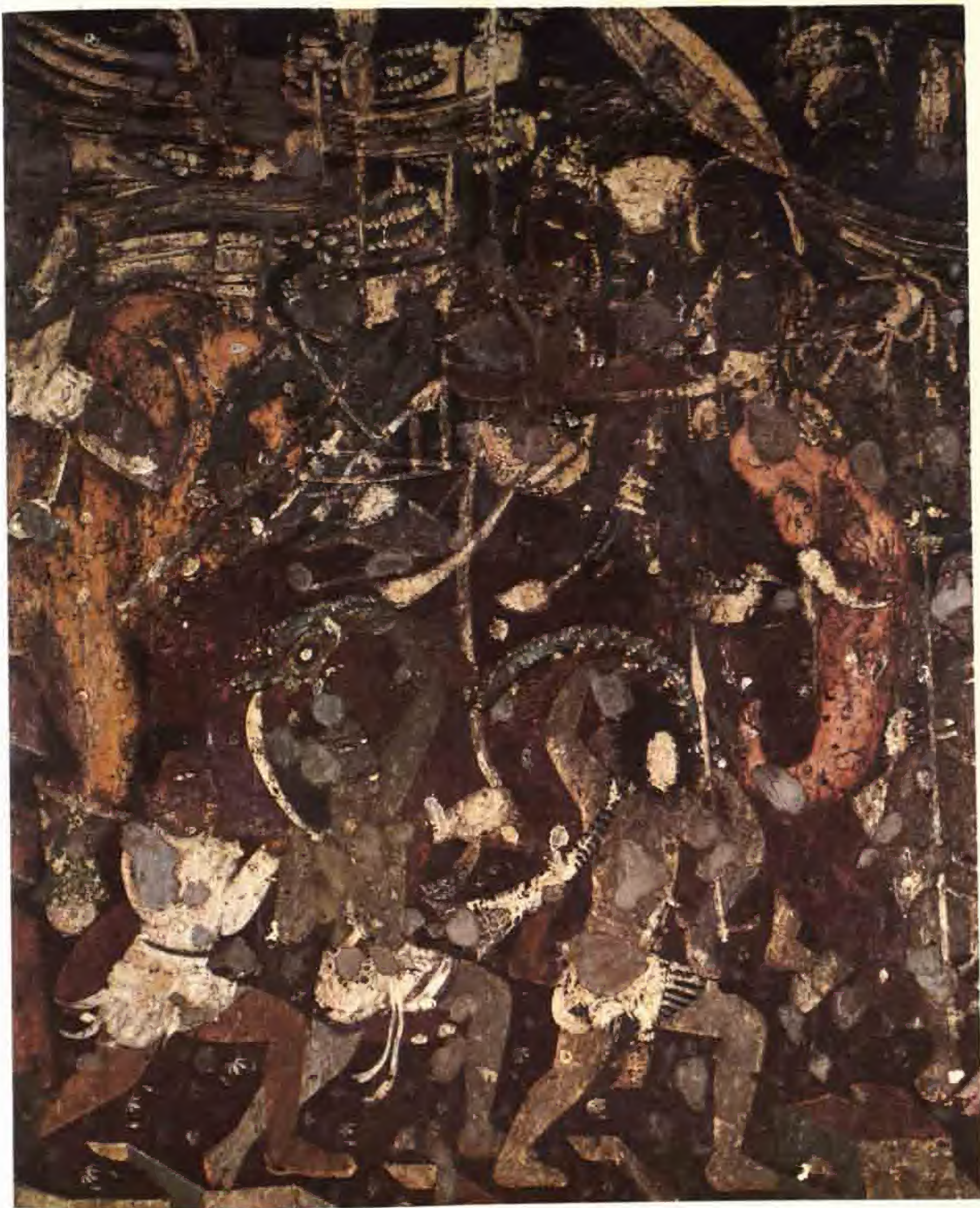
51 第17窟 右壁 シンハラ物語 部分(2) The *Sinhala Avadāna*, Part (2). Right Corridor, CAVE 17.

49964

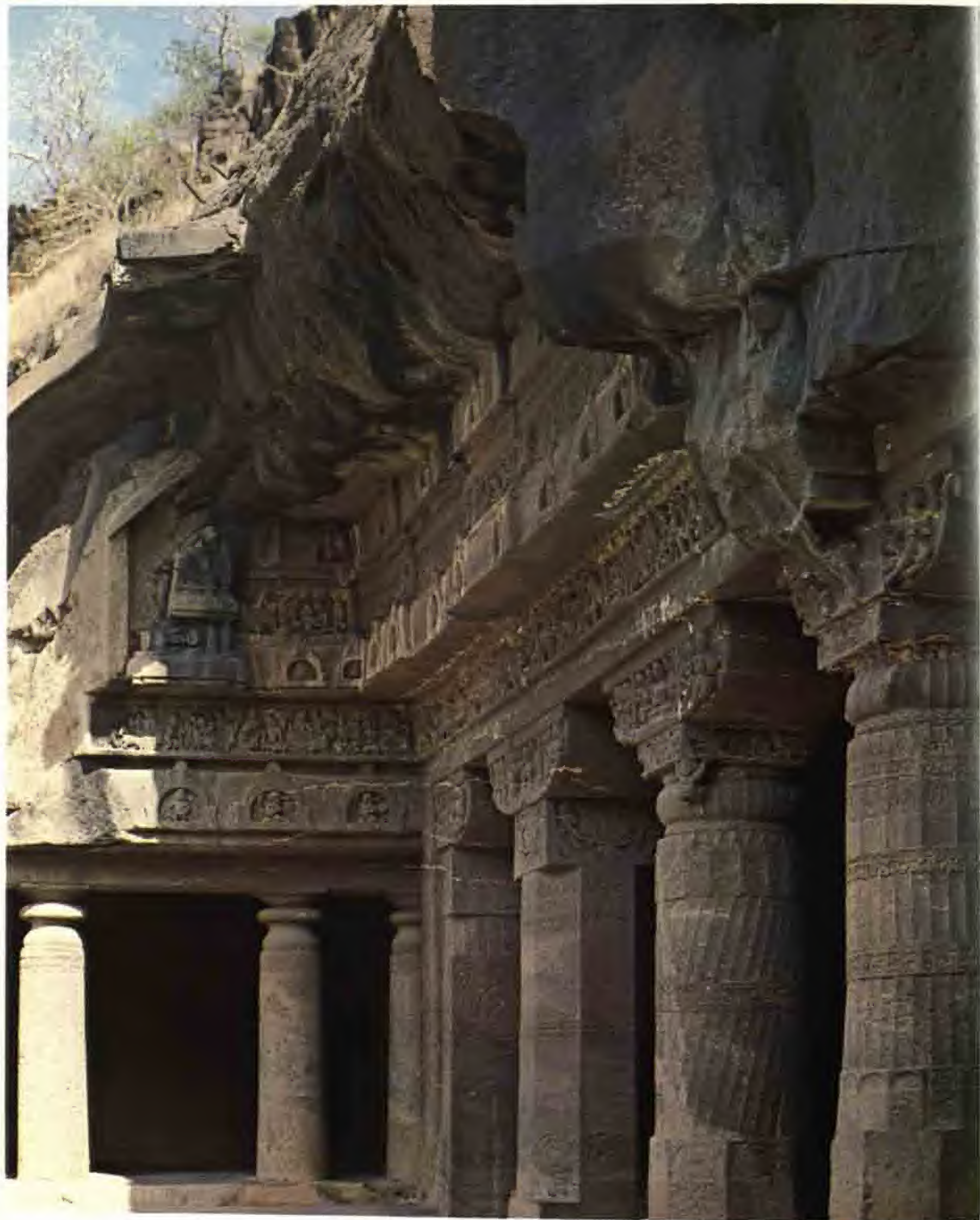




53 第17窟 右壁壁柱 化粧 Toilet Scene. Pilaster, Right Corridor, CAVE 17.



54 第17窟 前廊右壁 成る説話図 部分 A Jataka or Avadāna Scene, Part Right Wall, Front Corridor, CAVE 17.



55 第1窟(僧院窟) 正面左部 Left Part of the Façade, CAVE 1 (Vihāra Cave).



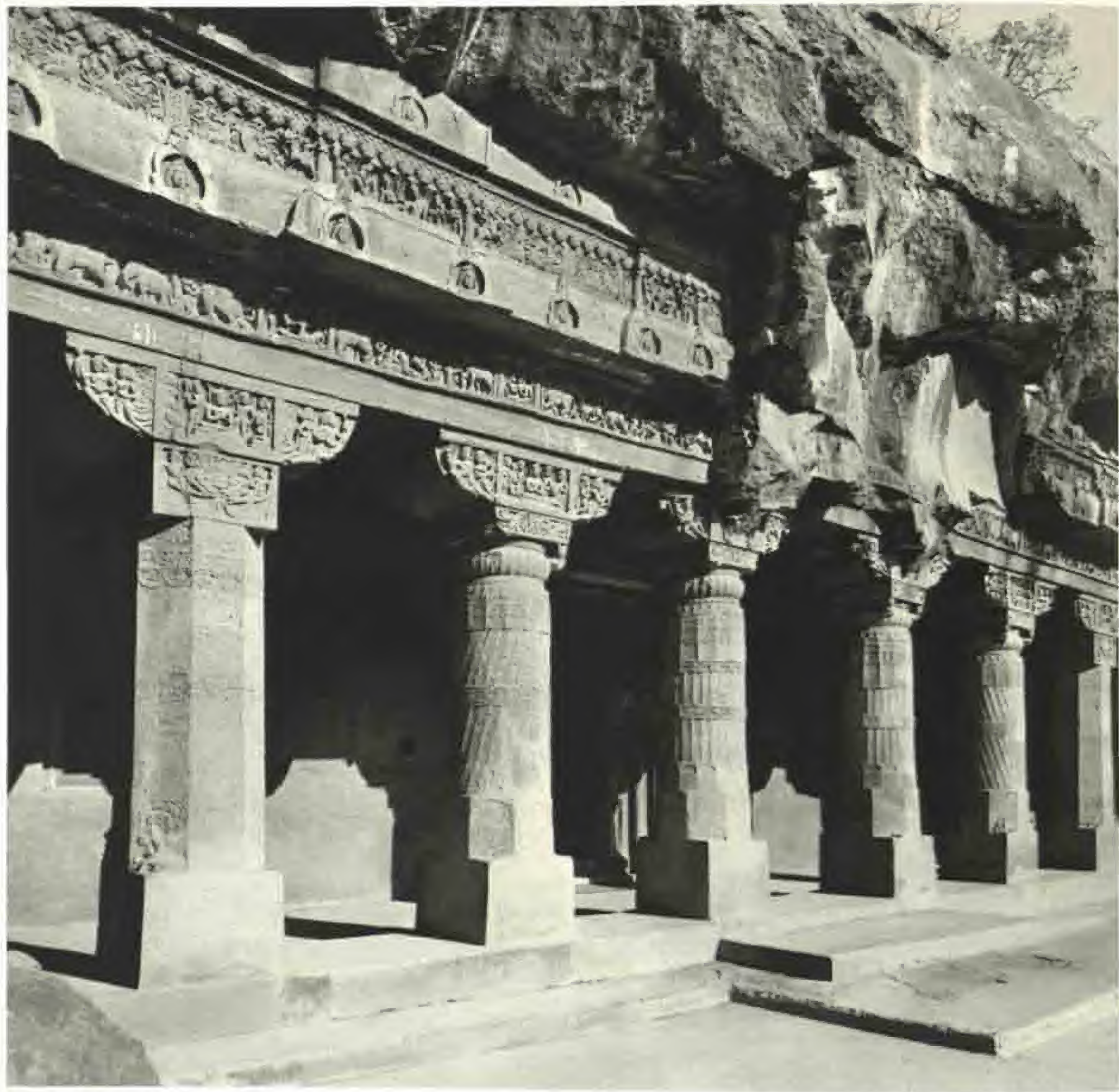


57 第1窟 佛室本尊・佛三尊 (彫刻) Buddha Triad (Sculpture). Inner Shrine, CAVE 1.















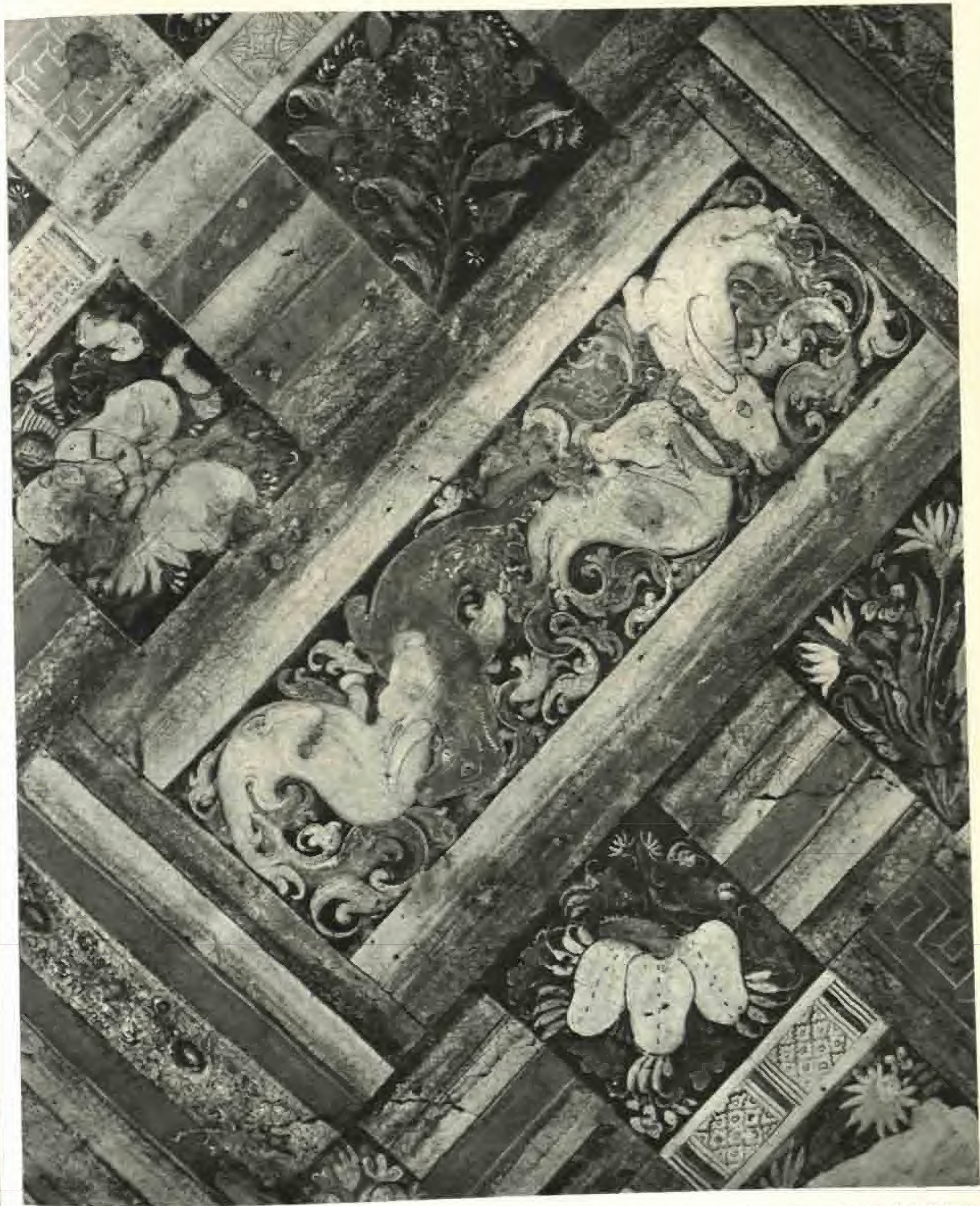
64 第1窟 左廊柱上部 裝飾浮彫 Decorative Reliefs. Upper Part of a Pillar, Left Corridor, CAVE 1.

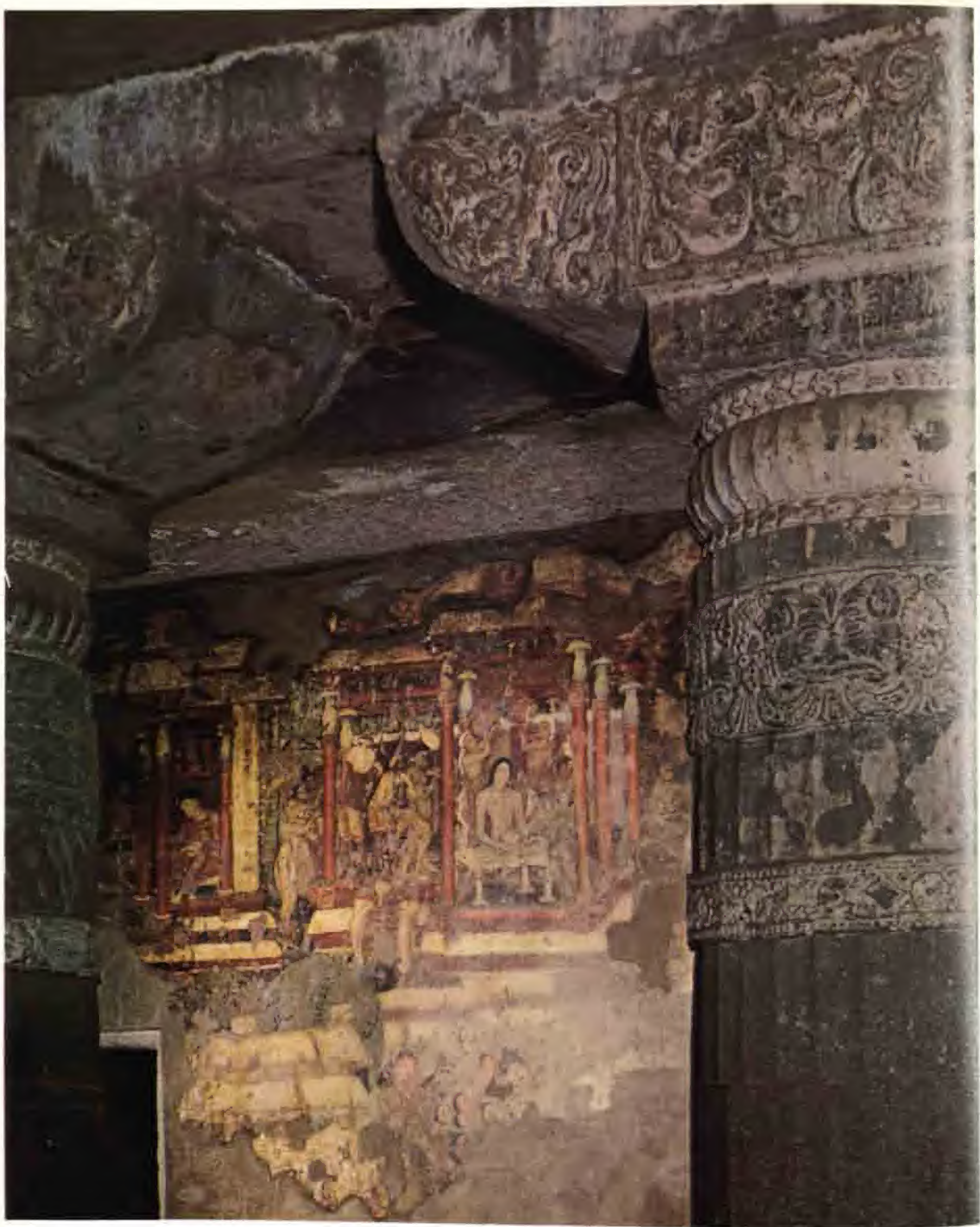






67 第1窟 西間 天井裝飾(2)「飲酒」 Ceiling Decoration (2) (Drinking Scene), Hall, CAVE 1.













73 第1窟 後廊左壁 蓮華手(觀音)菩薩(1) 部分 Padmapāni (1). Part. Left Part, Back Corridor, CAVE 1



74. 第1窟 後廊右部 蓮華手(觀音)菩薩(2) 部分 Padmapāṇi (2). Part. Right Part, Back Corridor, CAVE 1.



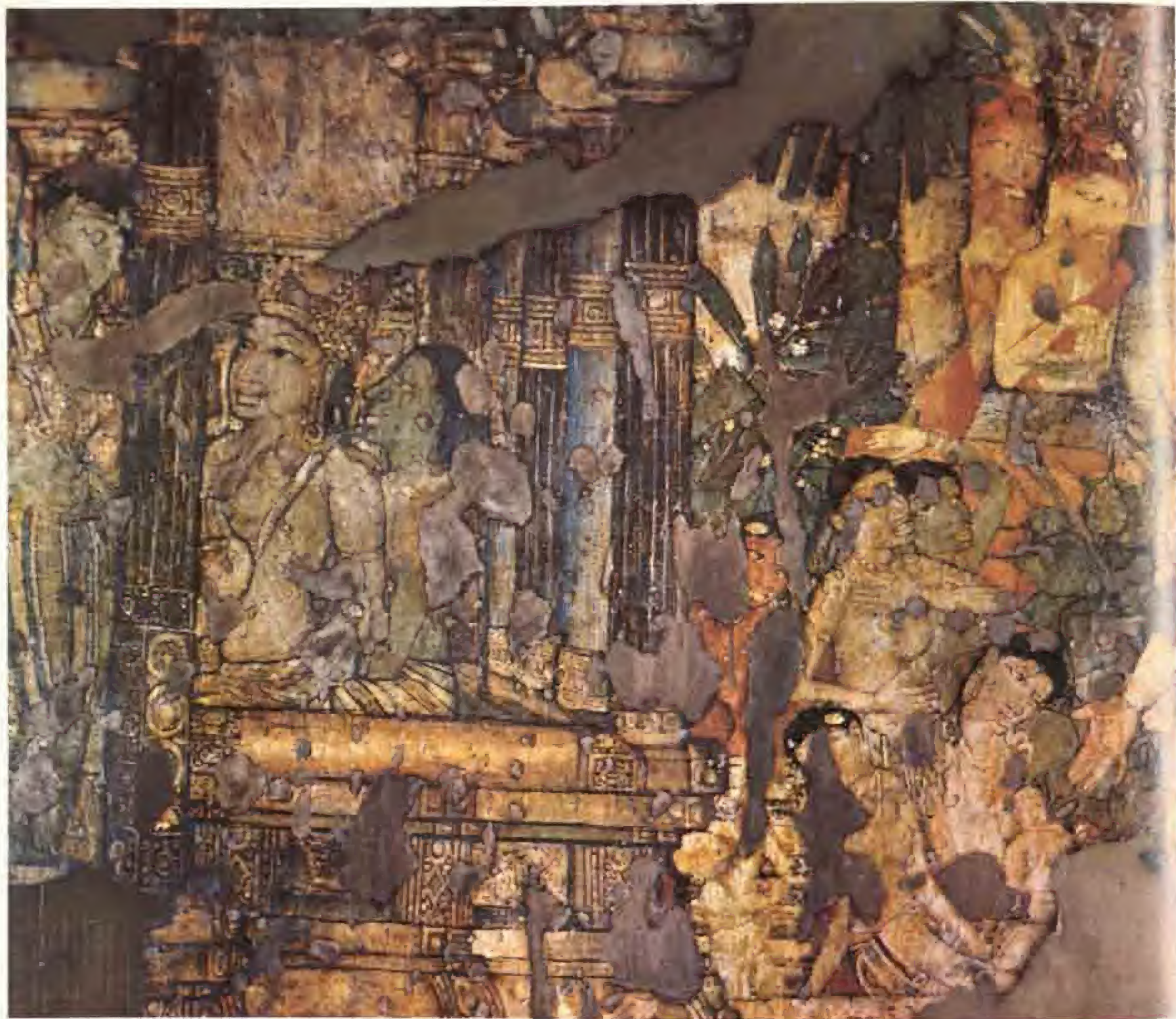
75 第1窟 前廊右壁 《ヘルシア使節接見》 "Persian Ambassador," Right Part, Front Corridor, CAVE 1.

76 第1窟 前廊左壁 シビ本生 The *Śibi Jātaka*. Left Part, Front Corridor, CAVE 1.



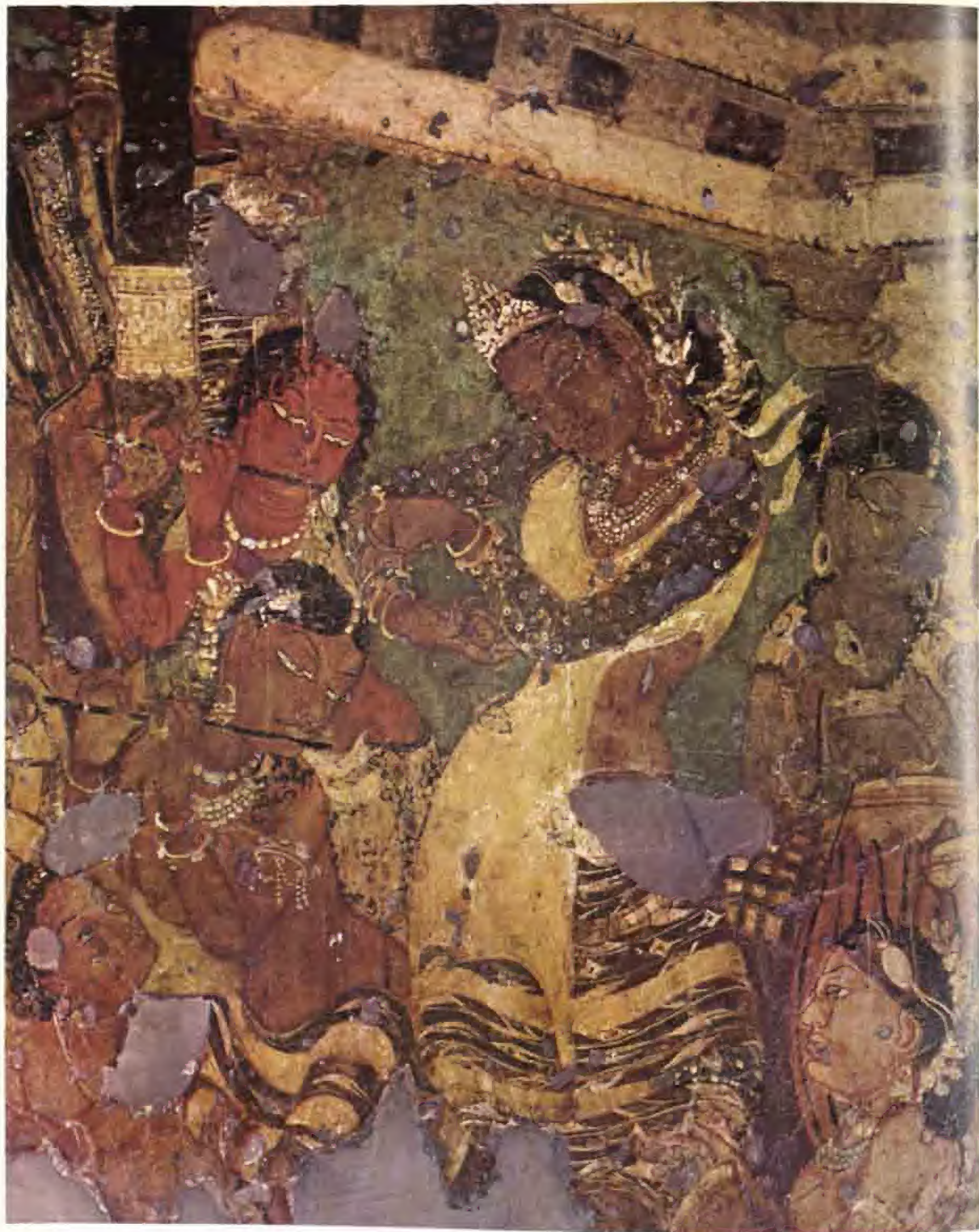
77 第1窟 前廊左部 或る説話図
78 第1窟 左廊 サンカパーラ本生

Scenes from an *Avadāna* or the Buddha's Life. Left Part. Front Corridor, CAVE 1.
The *Sankhapāla Jātaka*. Left Corridor, CAVE 1.

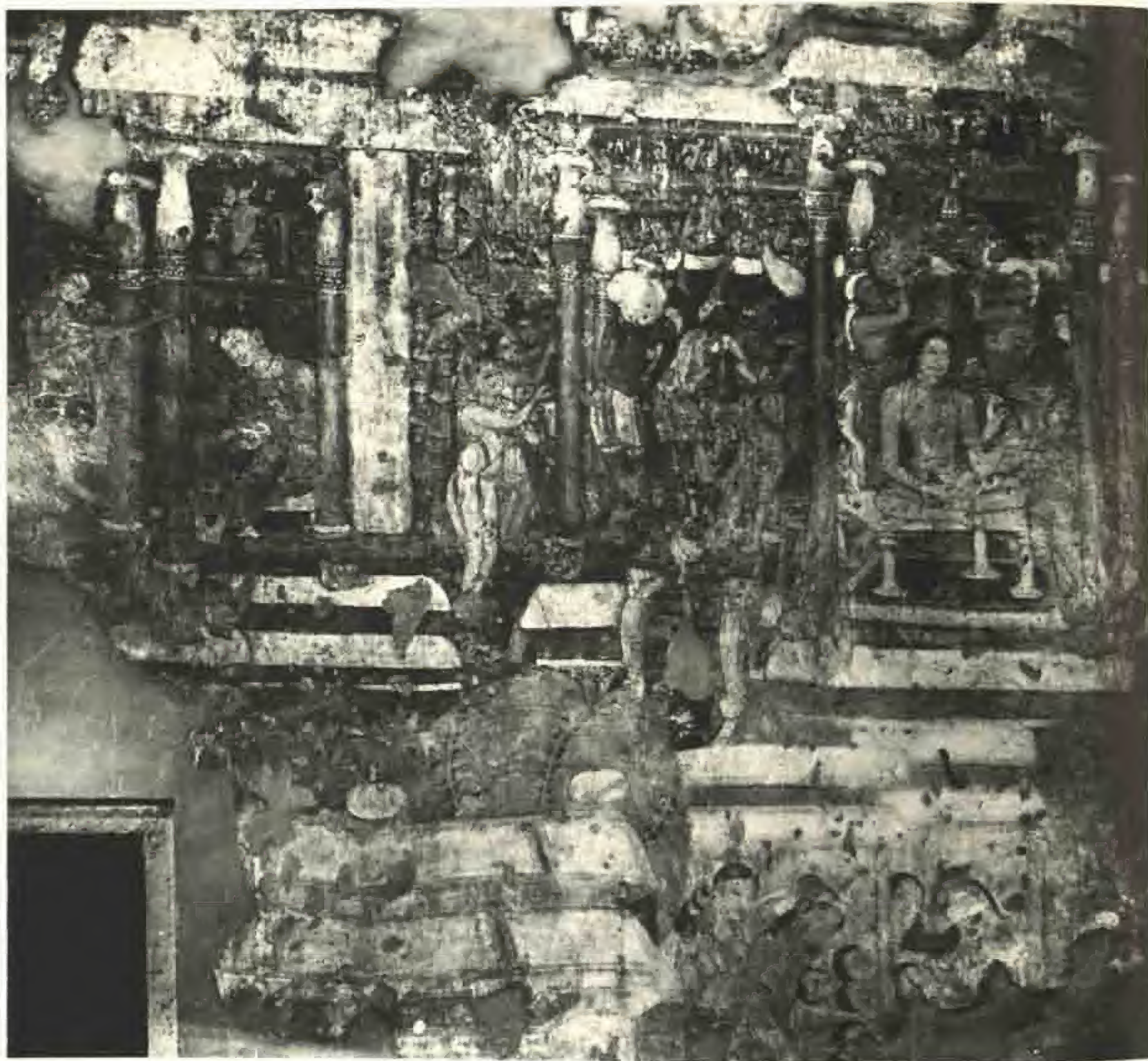




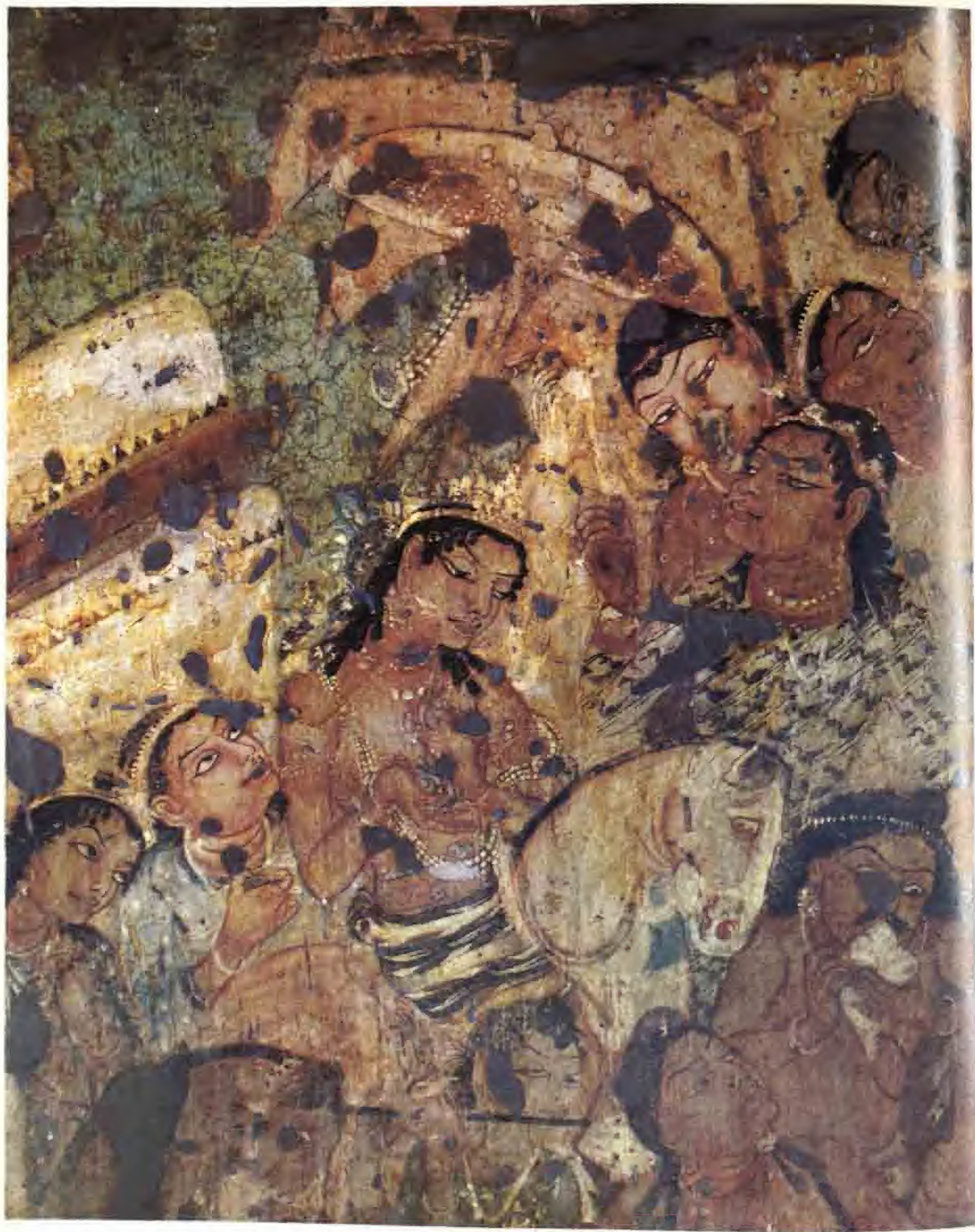










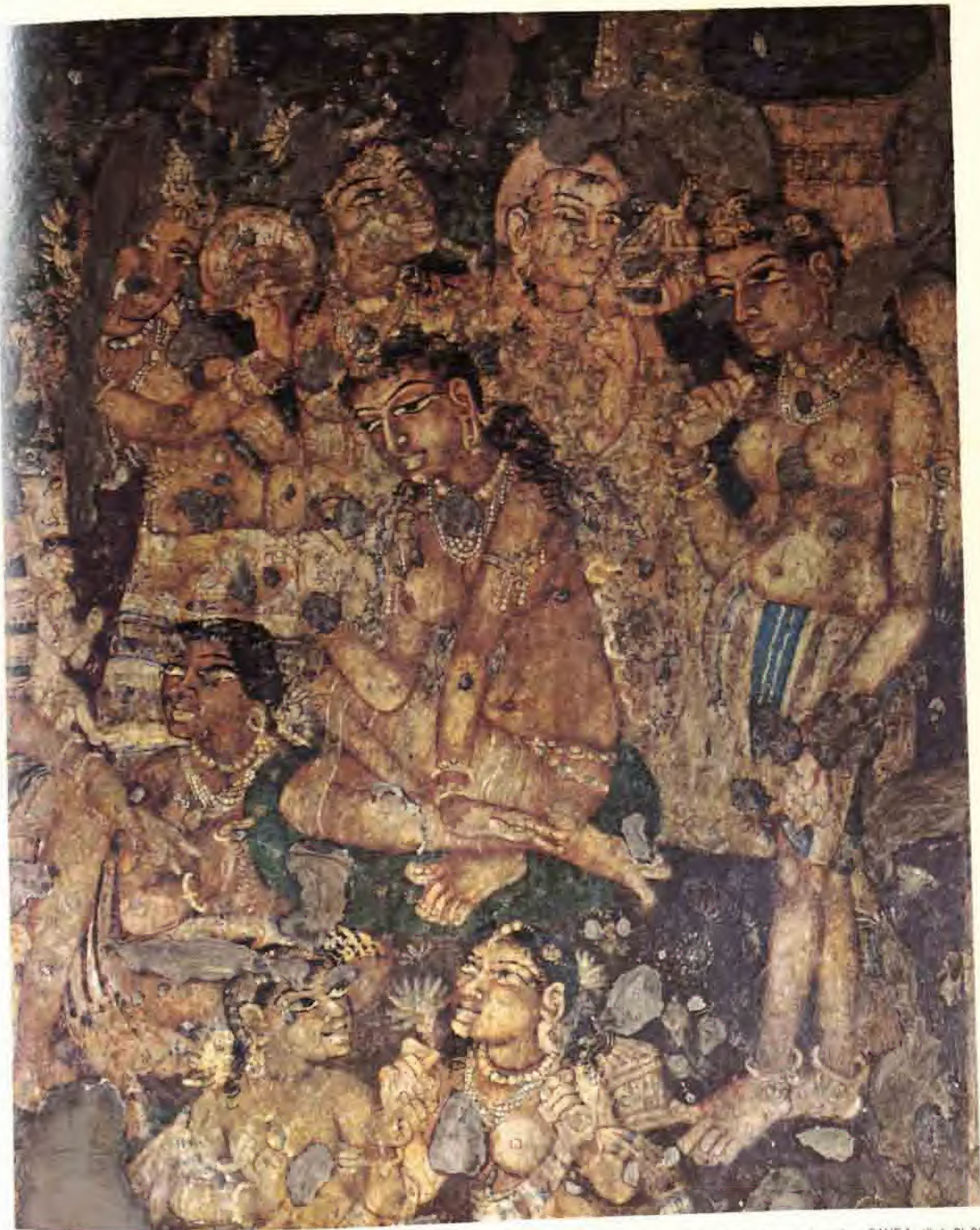






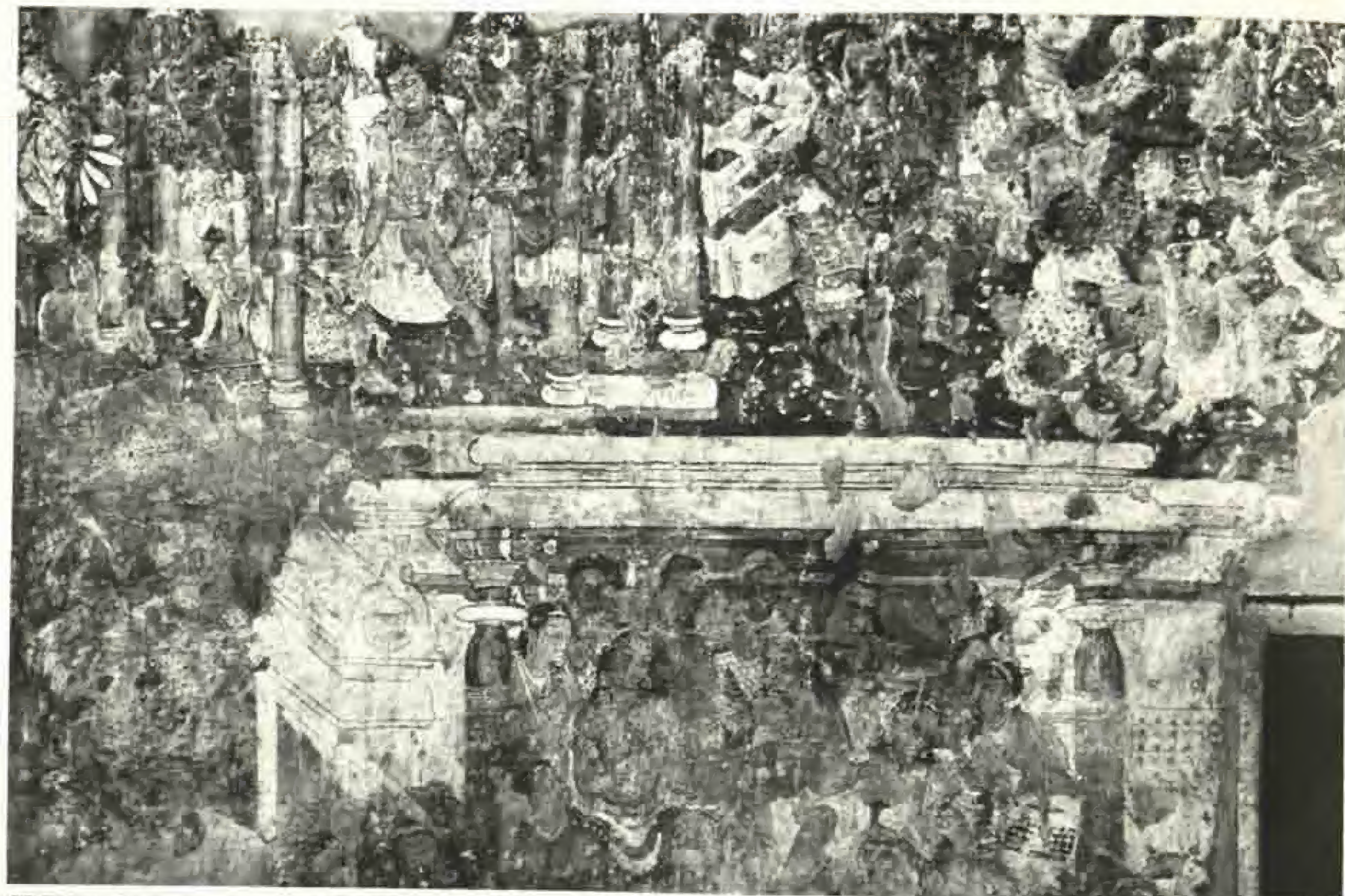










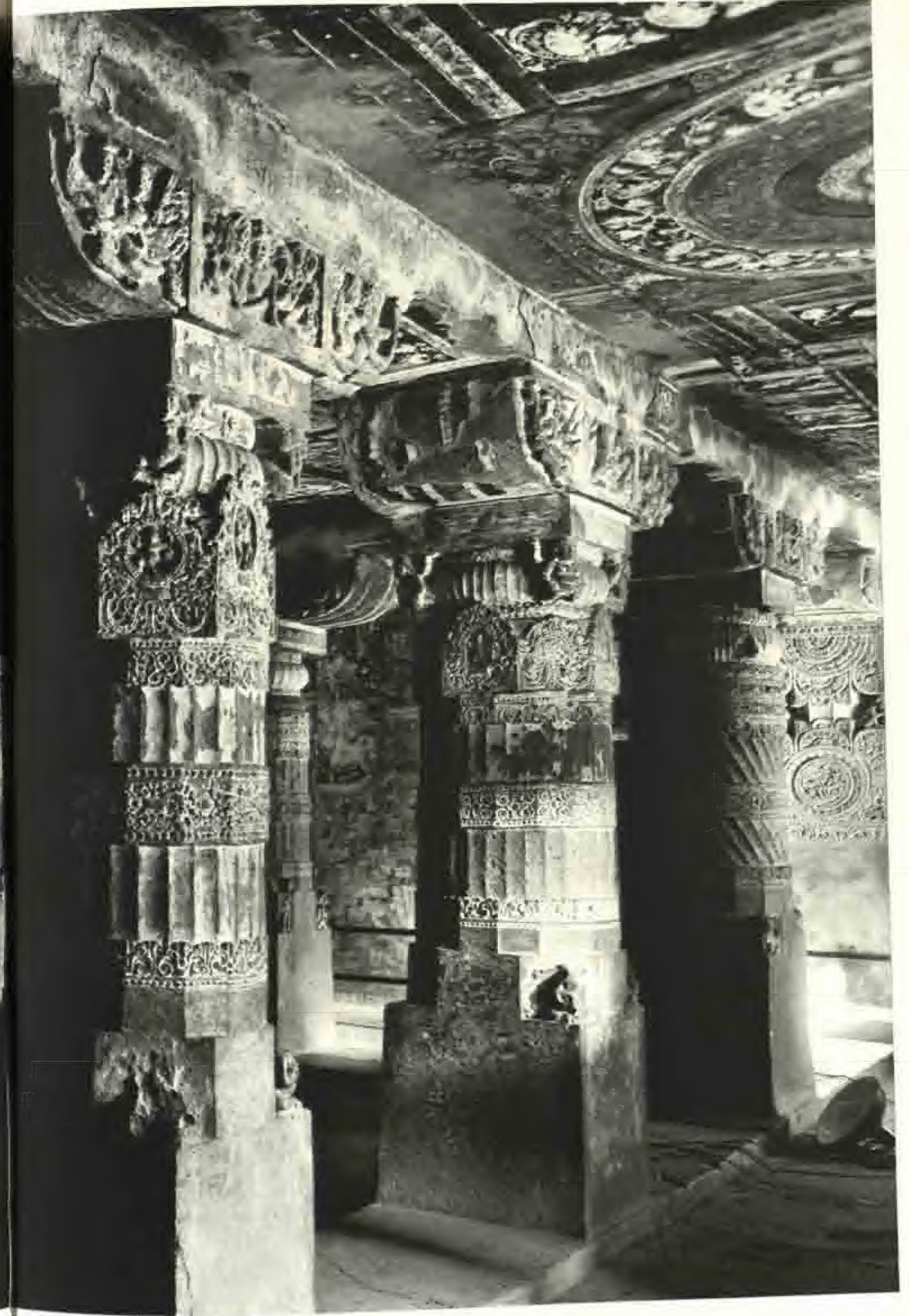
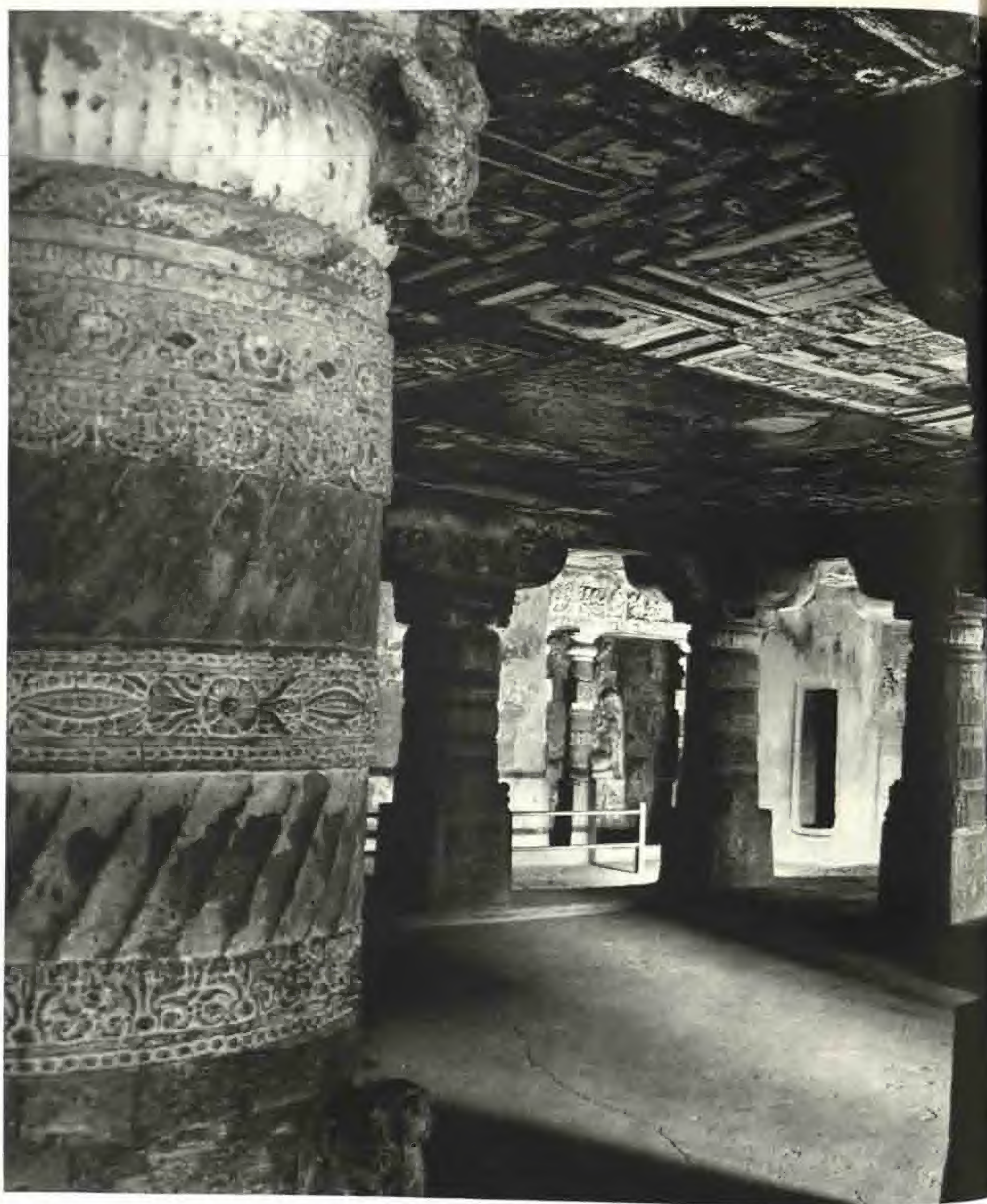


94 第1窟 後廊右部 チャンヘーヤ本生 The *Campēyya Jātaka*. Right Part, Back Corridor, CAVE 1.
 95 第1窟 前廊右壁 戒る説話図 A *Jātaka* or *Avadāna* Scenes. Right Wall. Front Corridor, CAVE 1.





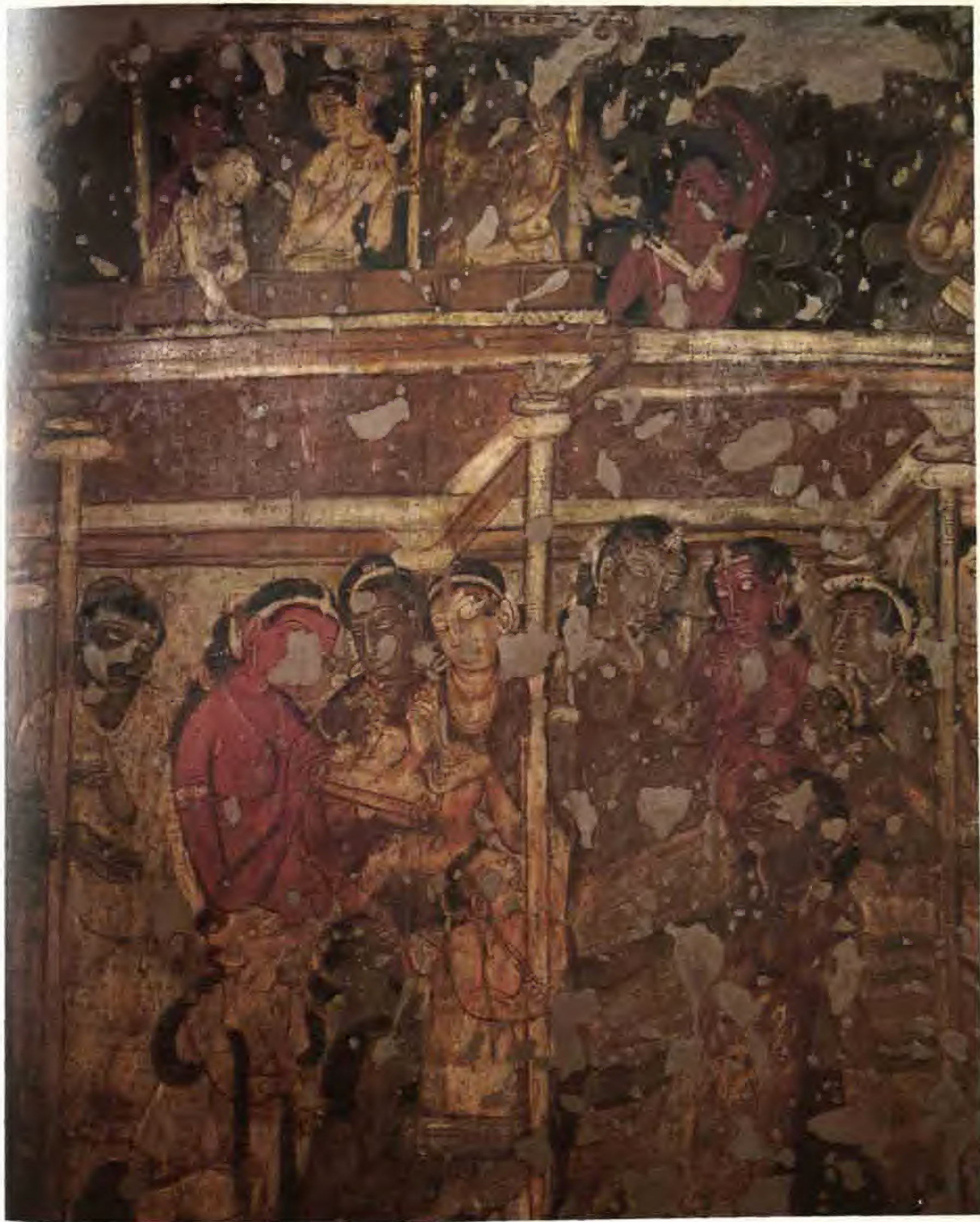










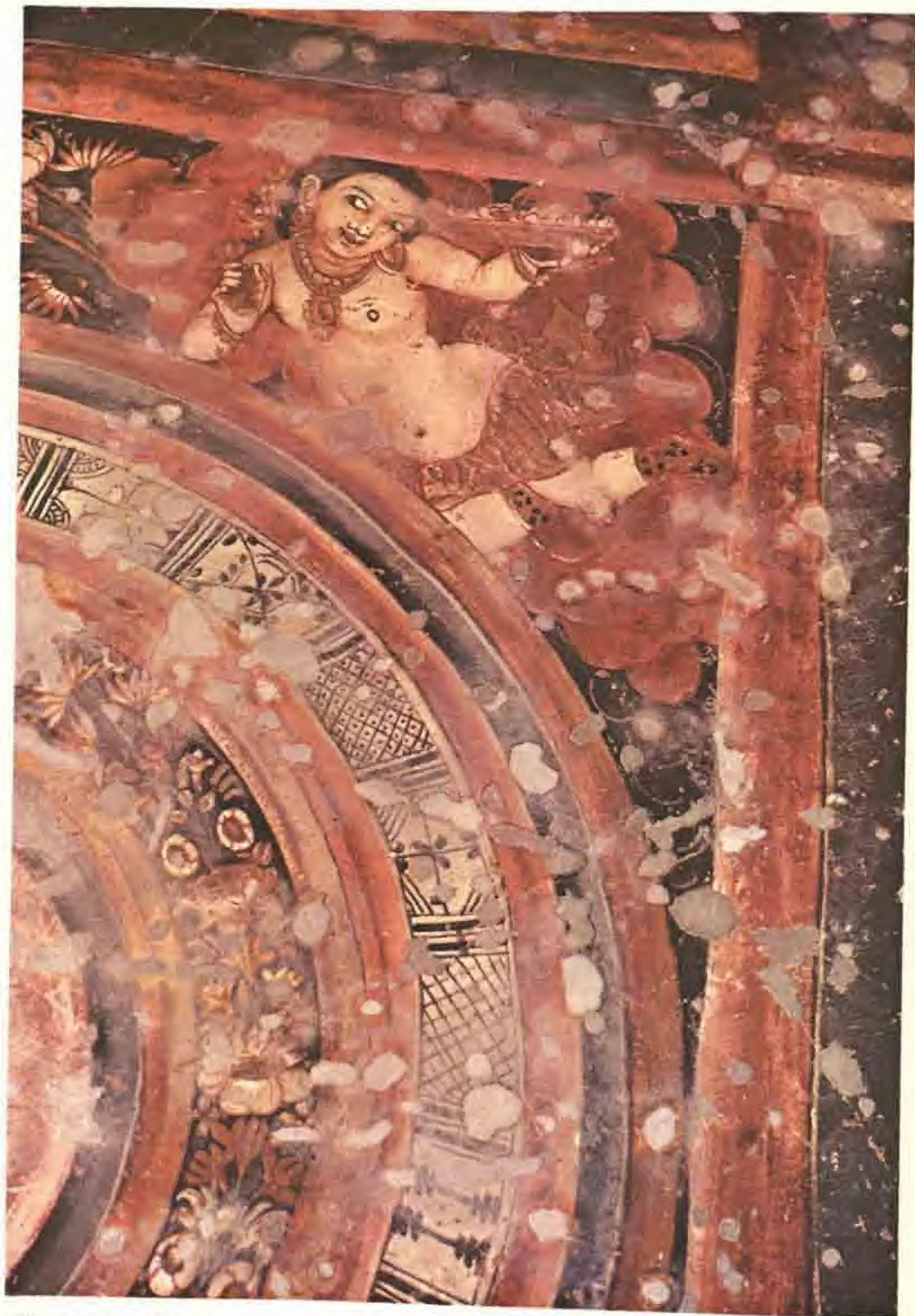
















110 第2窟 佛堂前室右部 (佛堂より) Right Part, Antechamber, (from the Inner Shrine), CAVE 2.







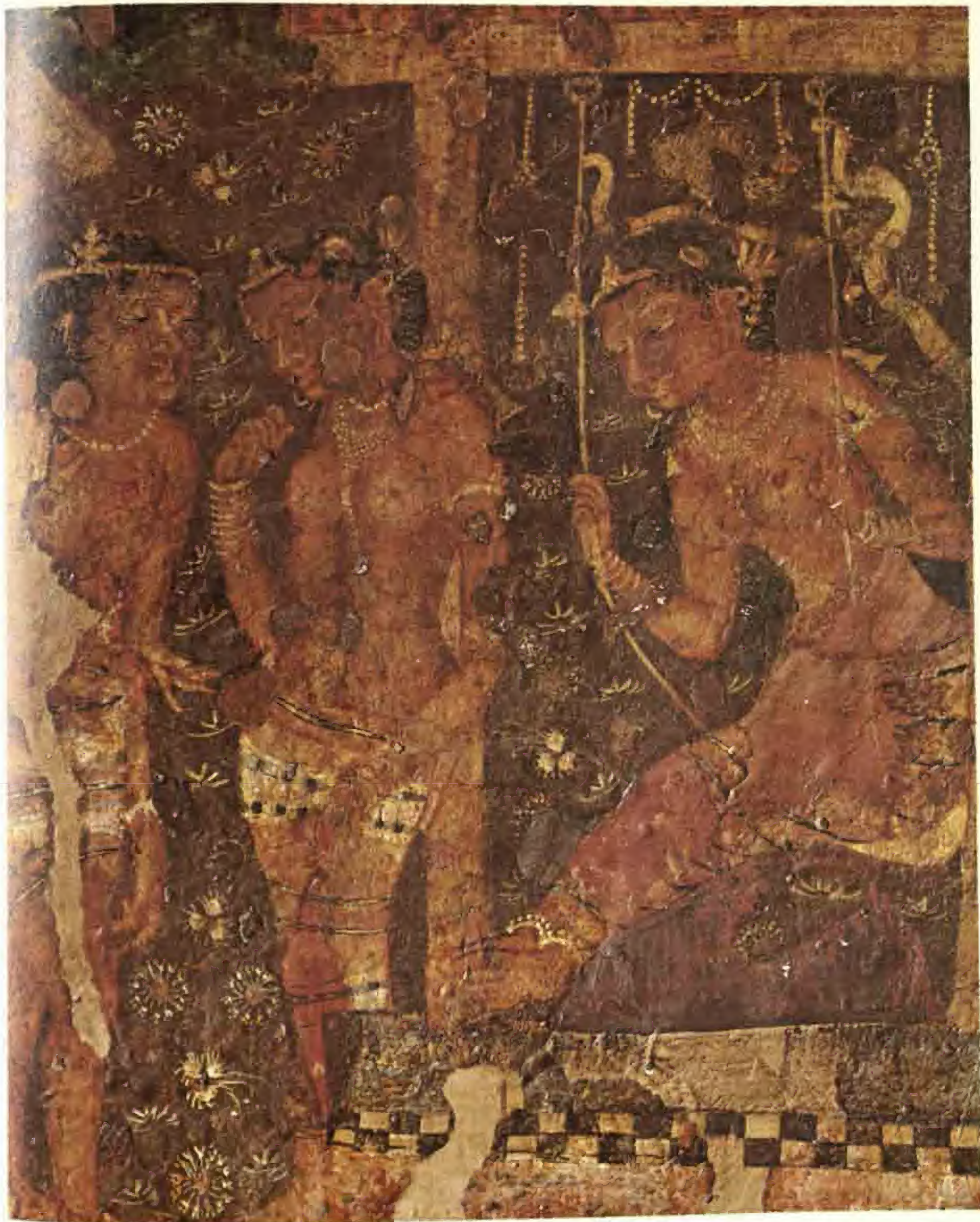
113 第2窟左壁 占夢
114 第2窟左壁 佛誕

Interpretation of Māyā's Dream. Left Corridor, CAVE 2.
Buddha's Birth. Left Corridor, CAVE 2.















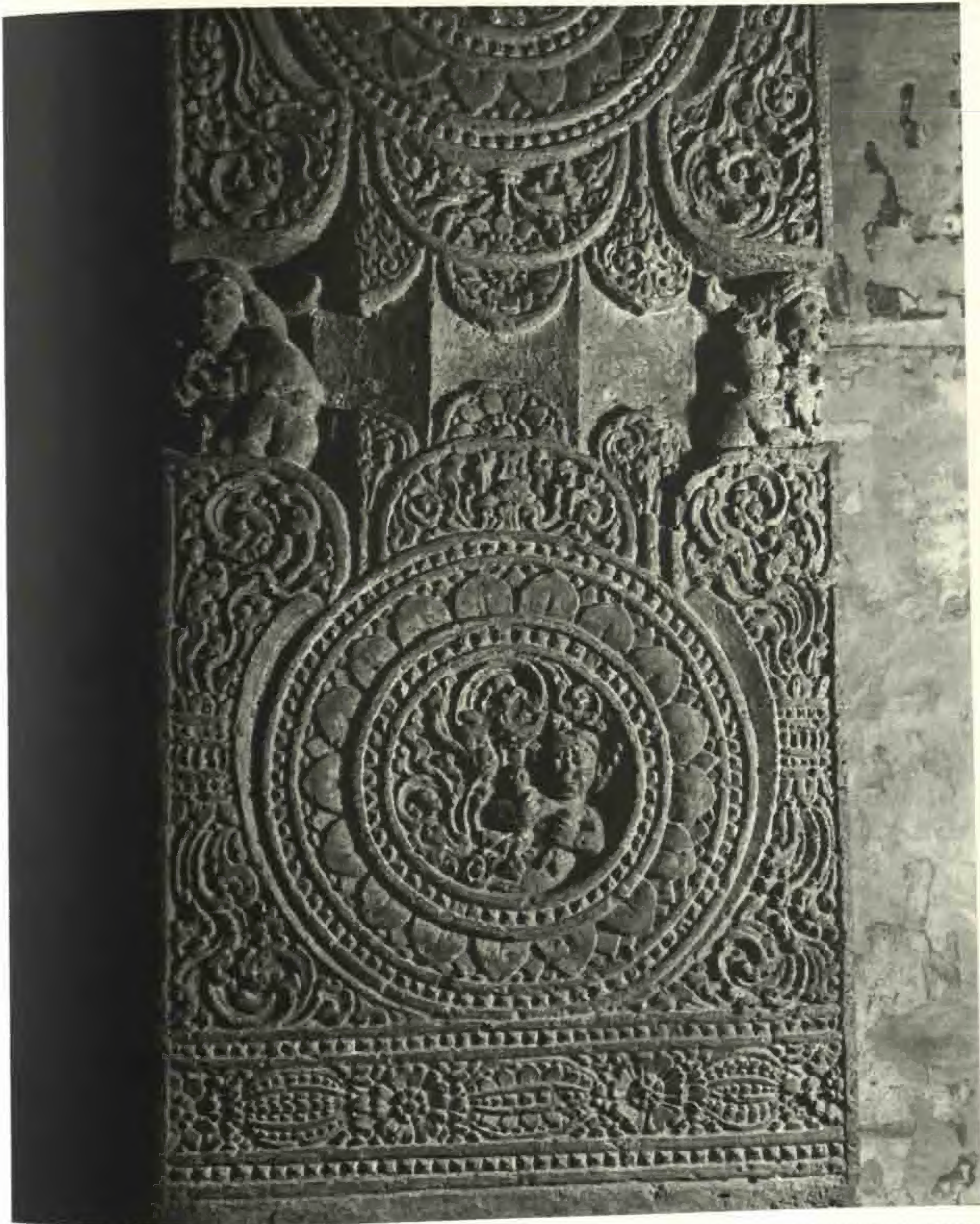


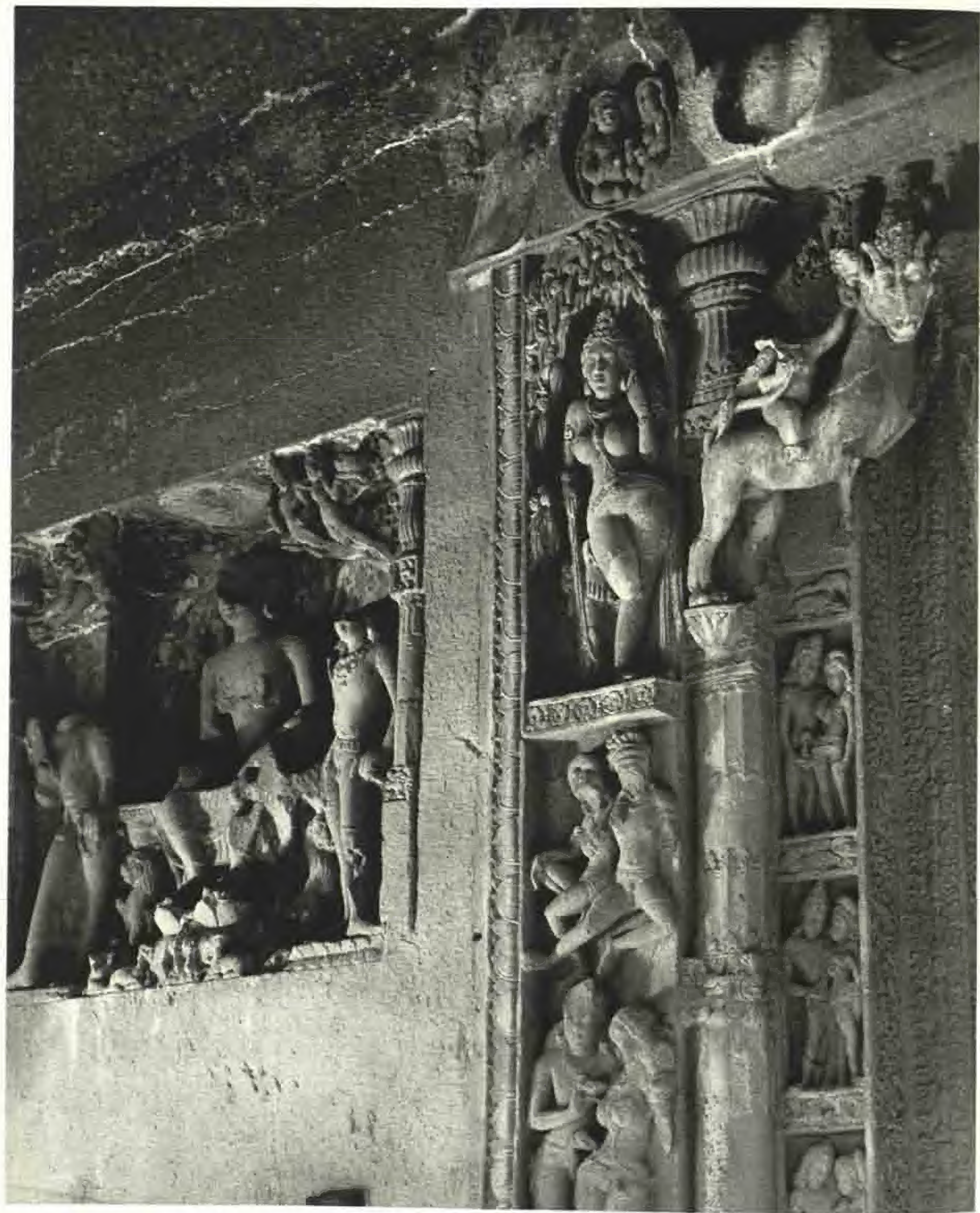


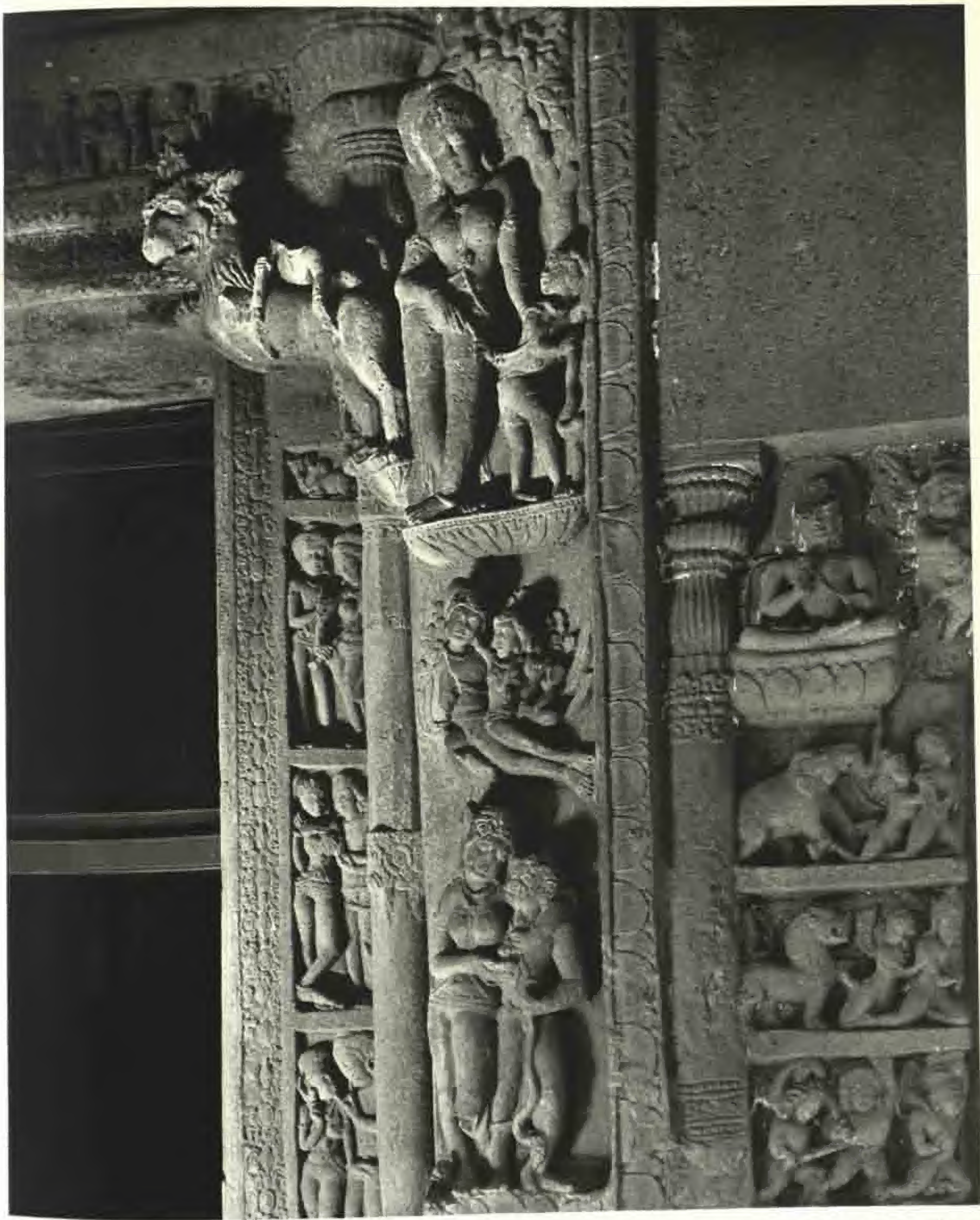
123 第2窟 右廊と柱 (広間より) Right Corridor and a Pillar, (from the Hall), CAVE 2.





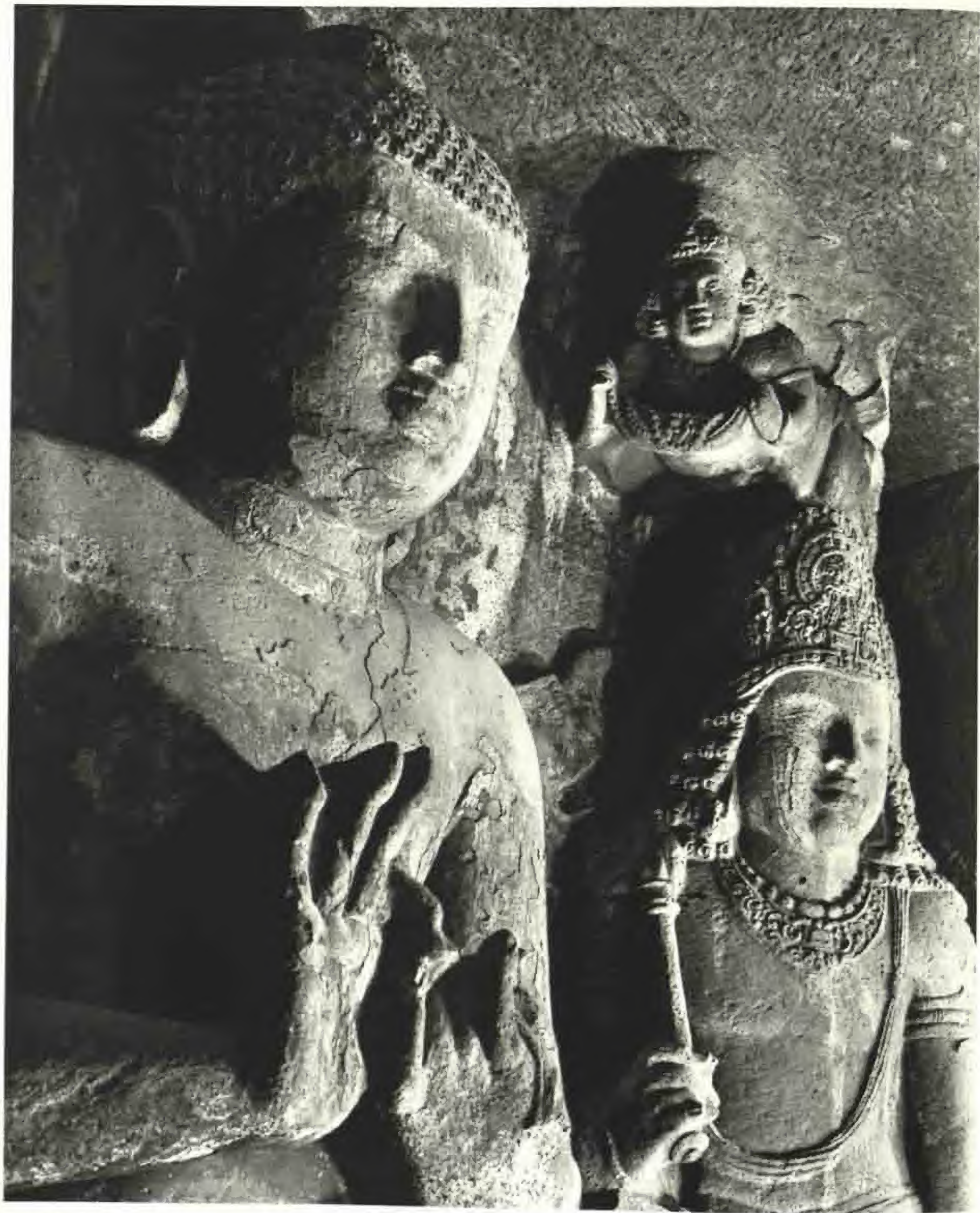










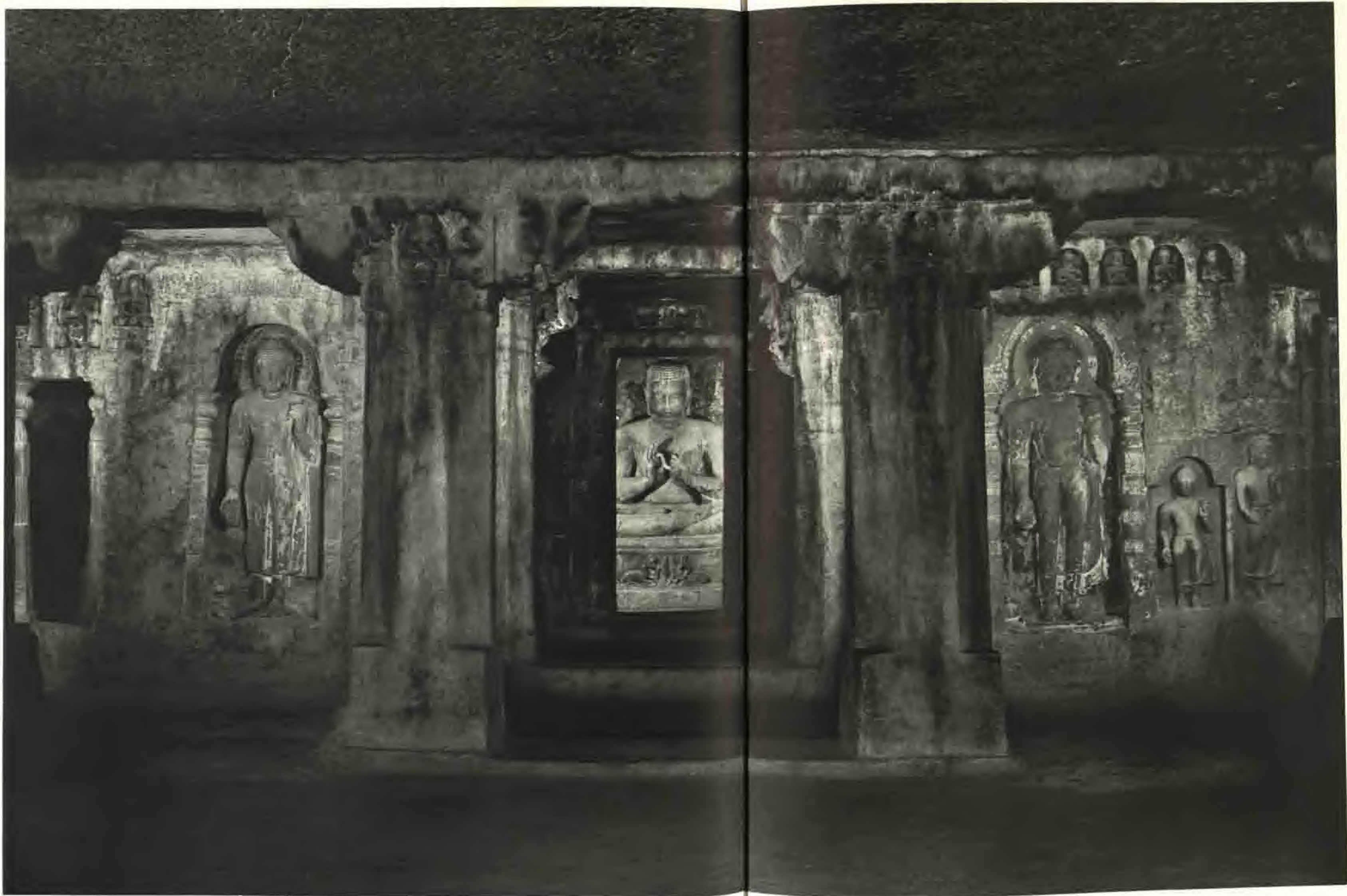


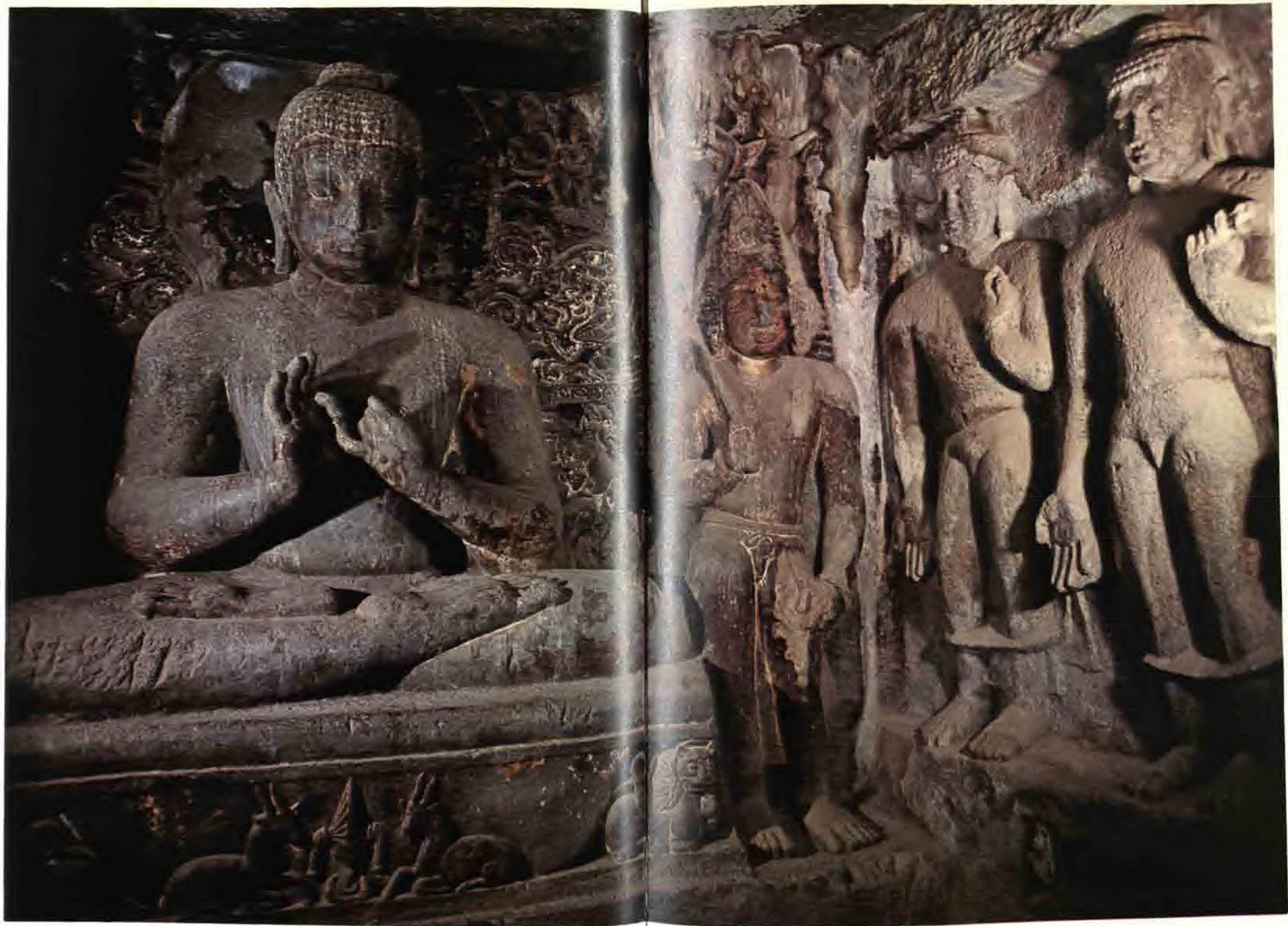
131 第4窟 佛堂本尊 佛三尊（彫刻）部分 Buddha Triad (Sculpture), Part. Inner Shrine, CAVE 4.

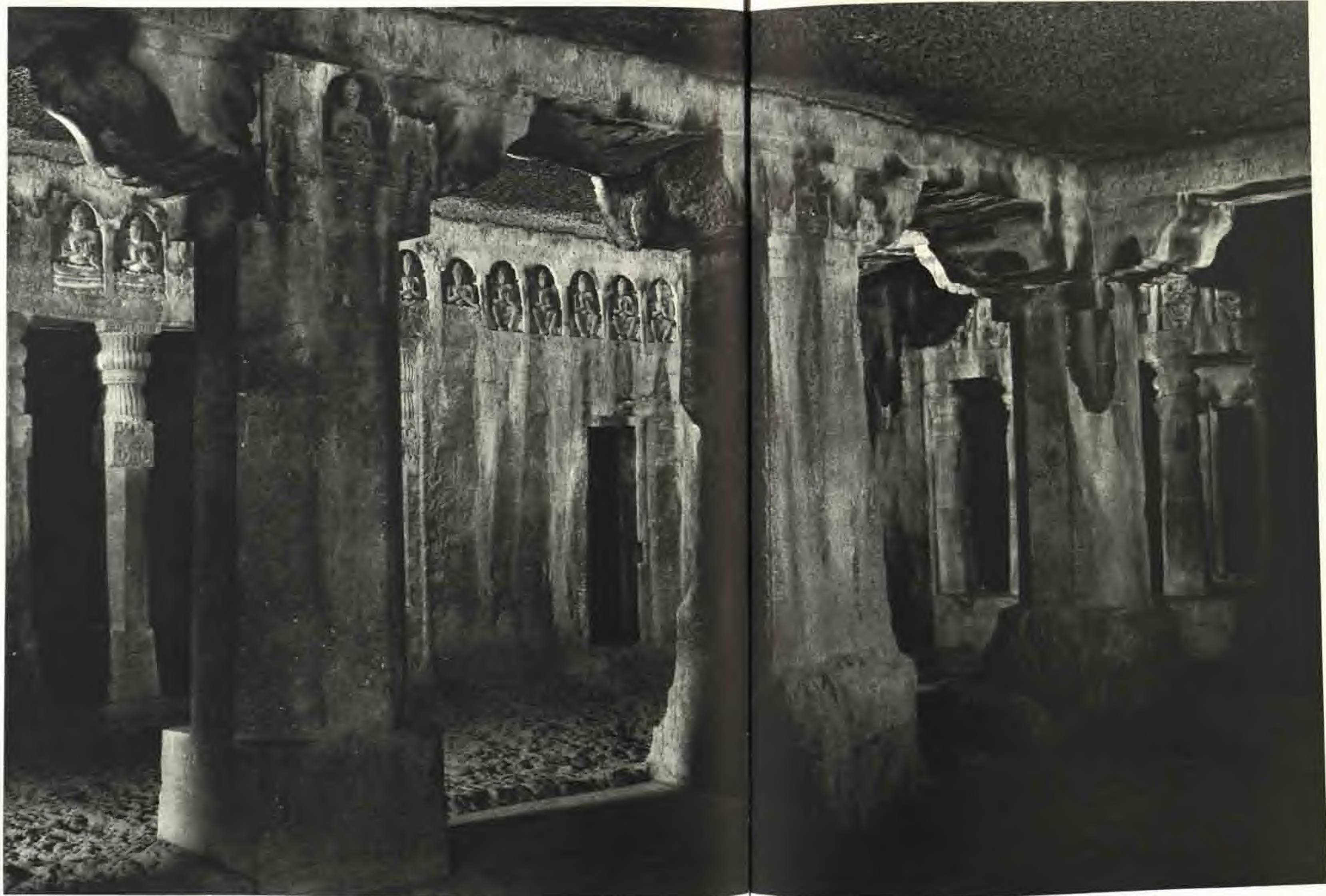












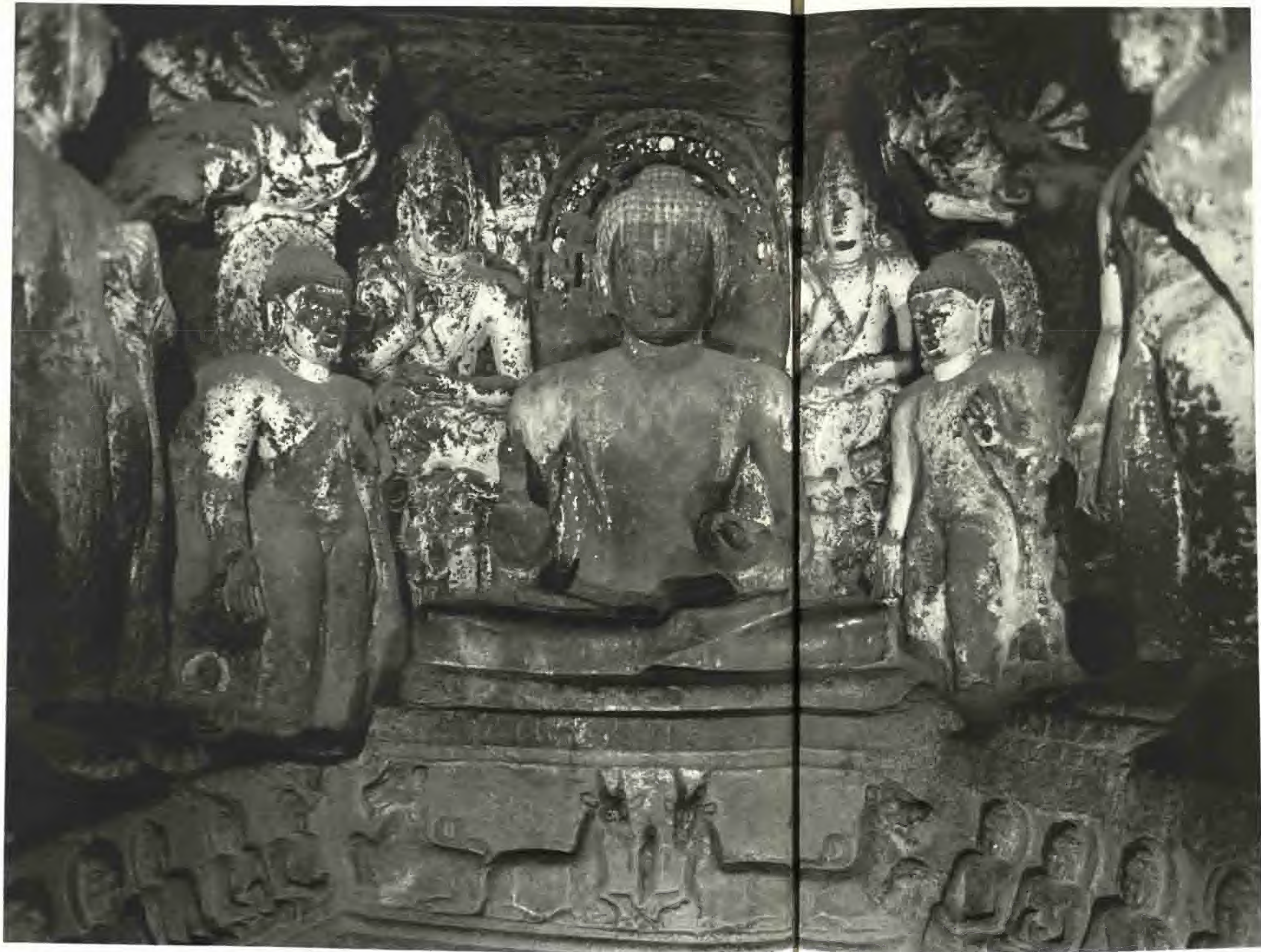


138 第6窟 上廳前壁右側三佛 (雕刻) Buddha and Two Attendant Buddhas (Sculpture). Right Chapel, Front Corridor, Upper Story, CAVE 6.









142 第7窟 佛坐像・佛坐像および脇侍佛、菩薩像 (彫刻) Seated Buddha and Attendant Buddhas and Bodhisattvas (Sculpture). Inner Shrine, CAVE 7

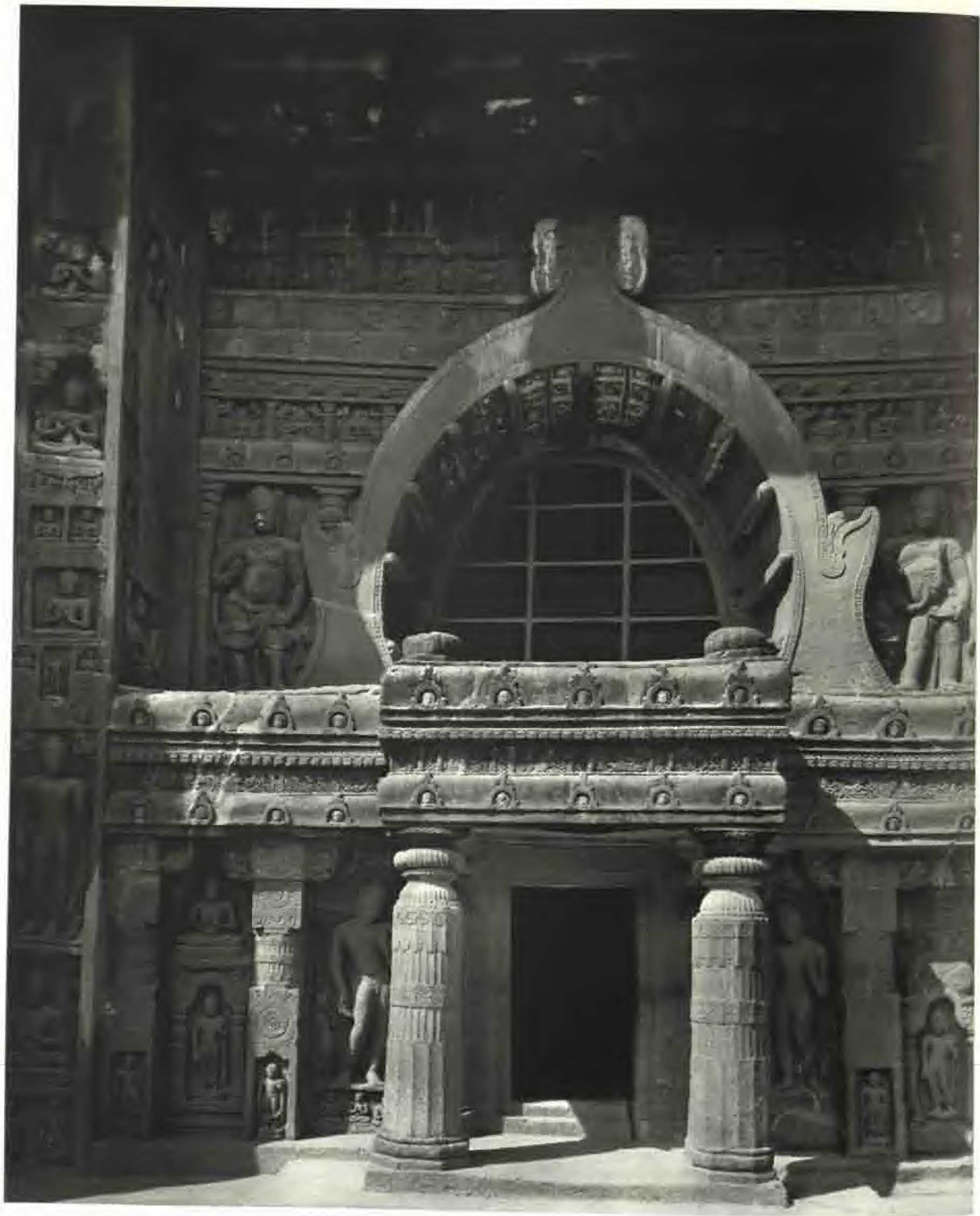




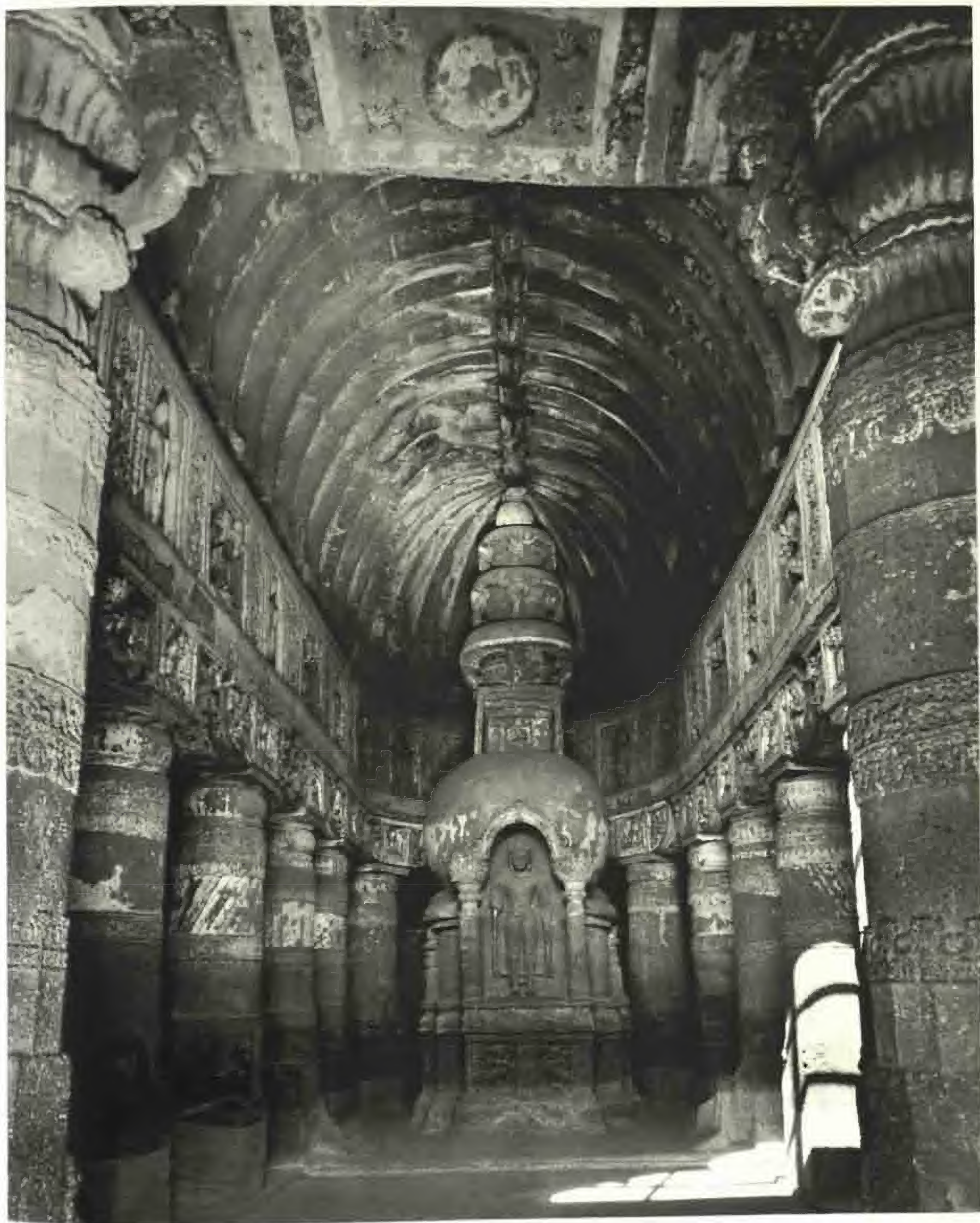
144 第11窟(维陀窟)佛室本尊 佛坐像(雕刻) Seated Buddha (Sculpture). Inner Shrine, CAVE 11 (Vihāra Cave).







147 第19窟(阿室婆) 正面 Façade, CAVE 19 (Caitya Cave).







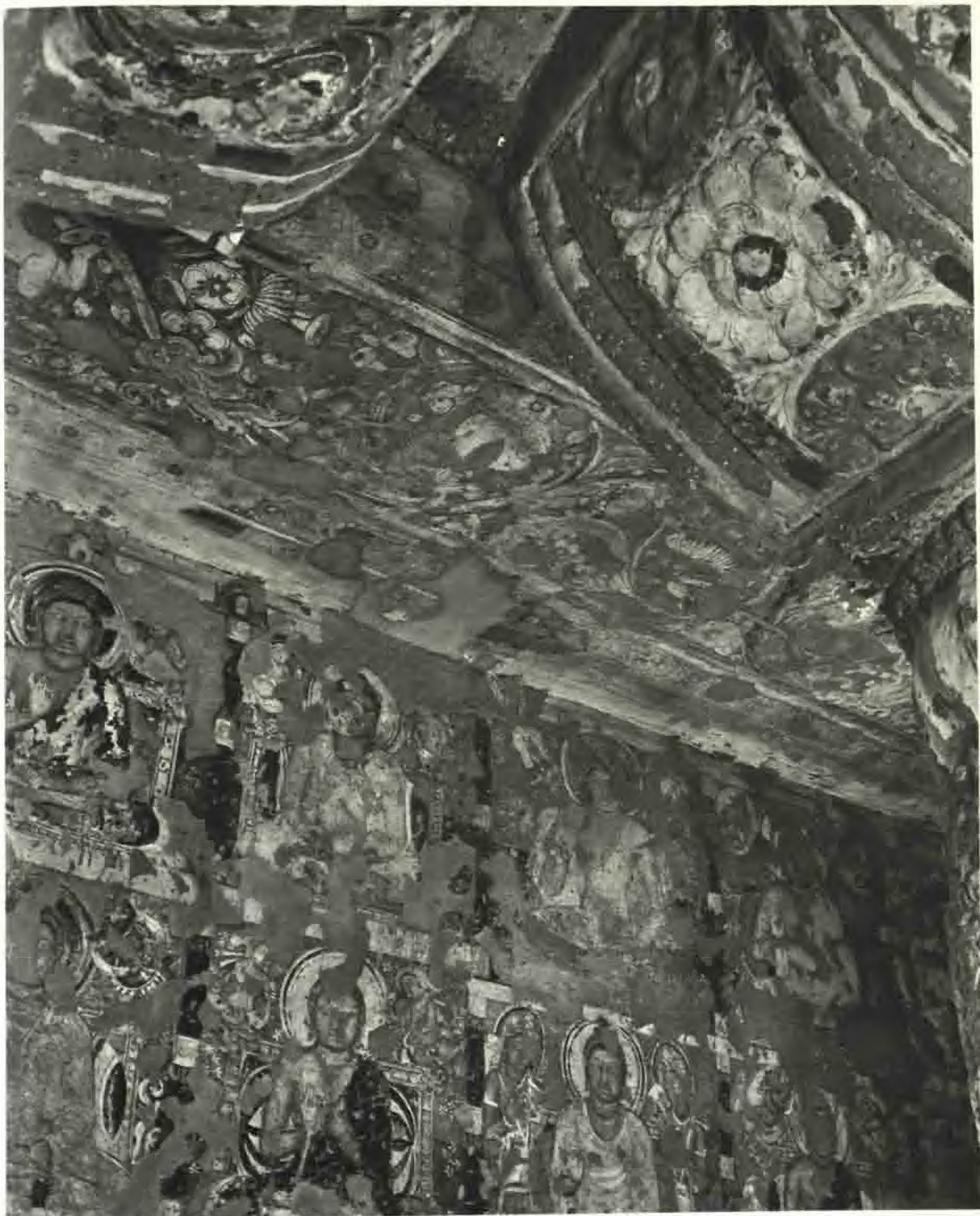


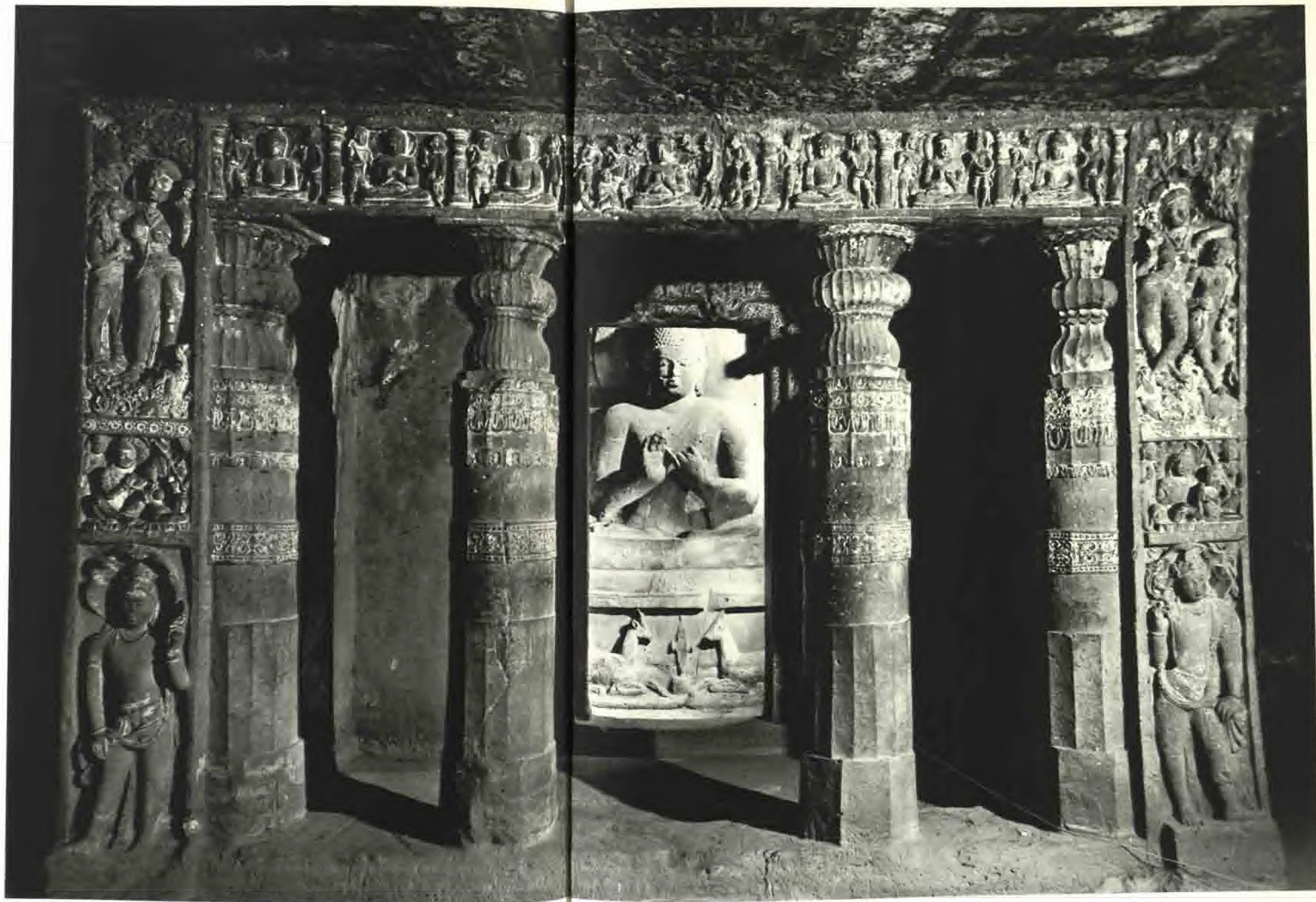
151 第19窟 前庭左壁 魔王と王妃 [彫刻] Nāga King and His Consort (Sculpture). Left Wall, Court. CAVE 19.



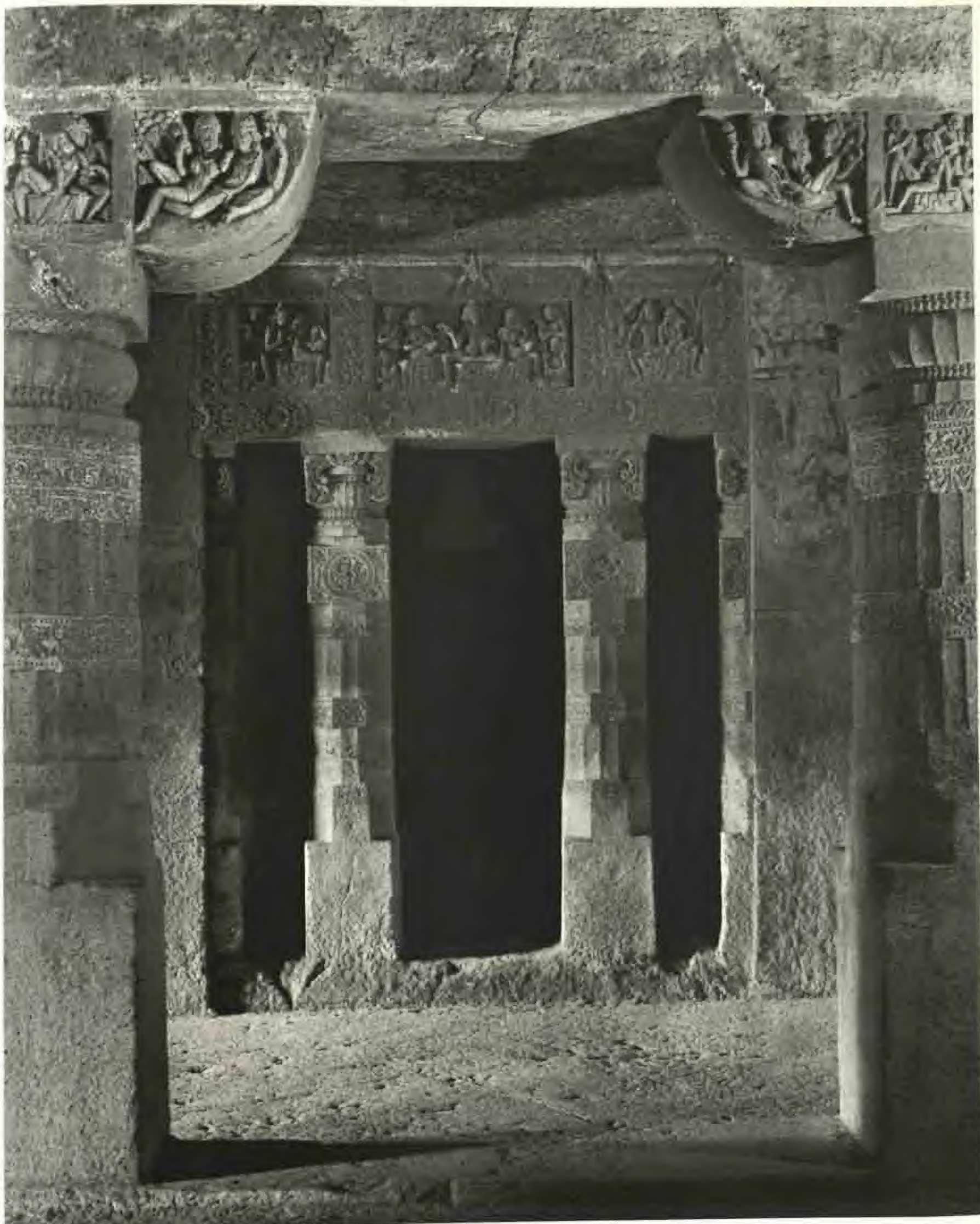
152 第19窟 正面左上部 肥満したヤクシャ (彫刻) Corpulent Yaksa (Sculpture), Upper Left, Façade, CAVE 19.





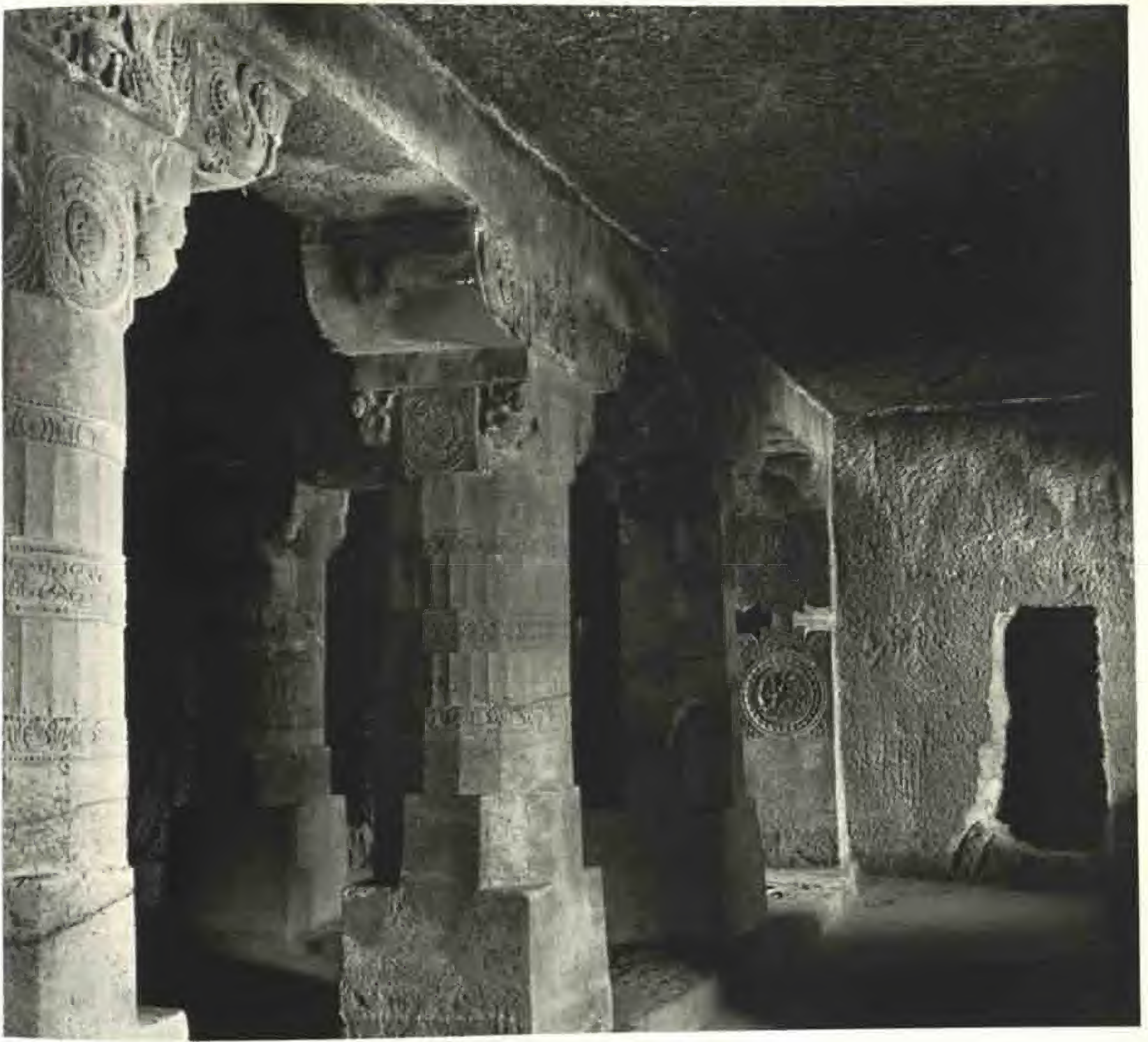






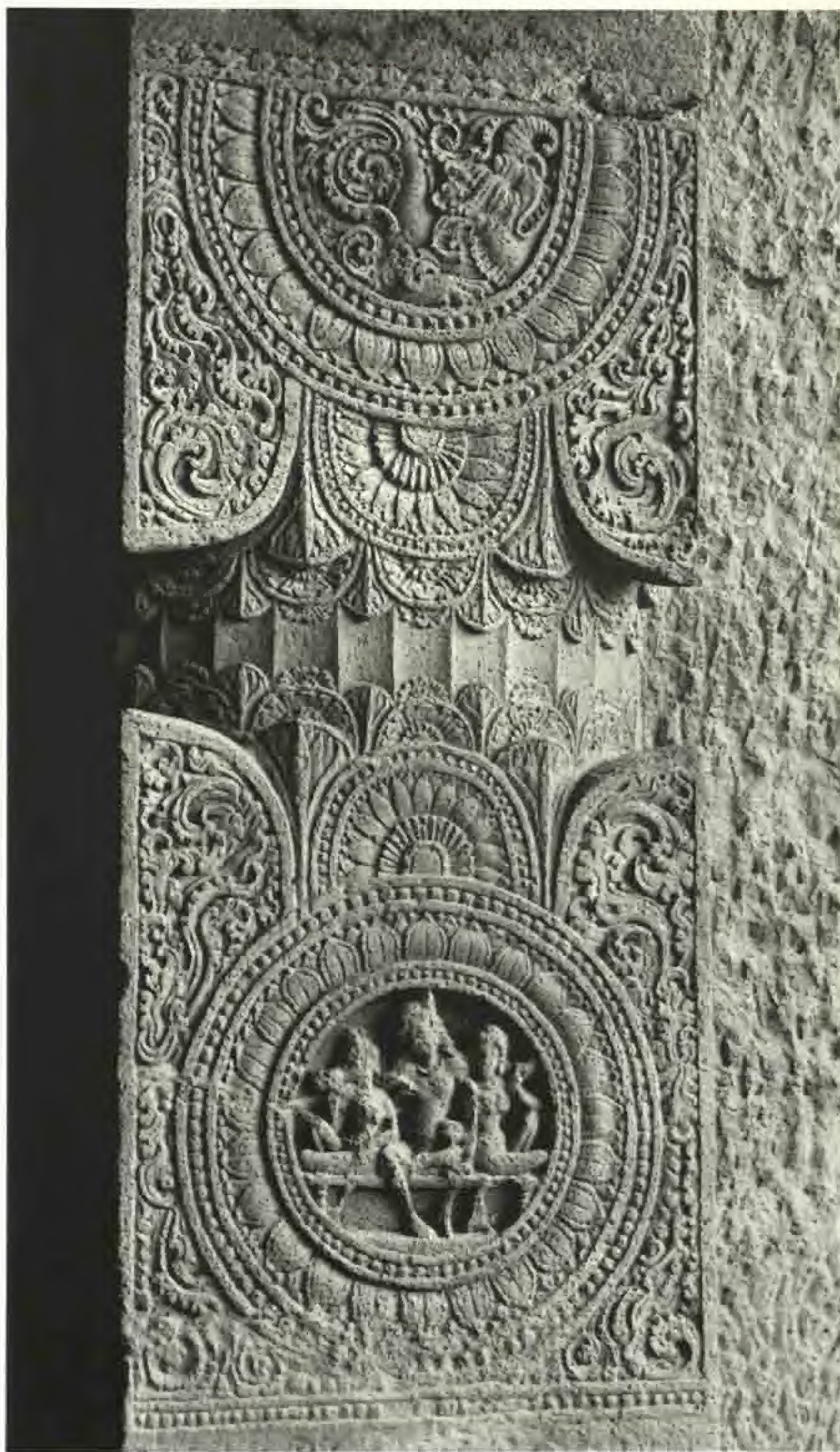
157 第21窟(僧院窟) 左廊 (広間より) Left Corridor, (from the Hall), CAVE 21 (Vihāra Cave)







160 第23窟 左壁左壁柱的裝飾浮彫 部分 Decorative Reliefs, Left Pilaster, Part. Left Corridor, CAVE 23.

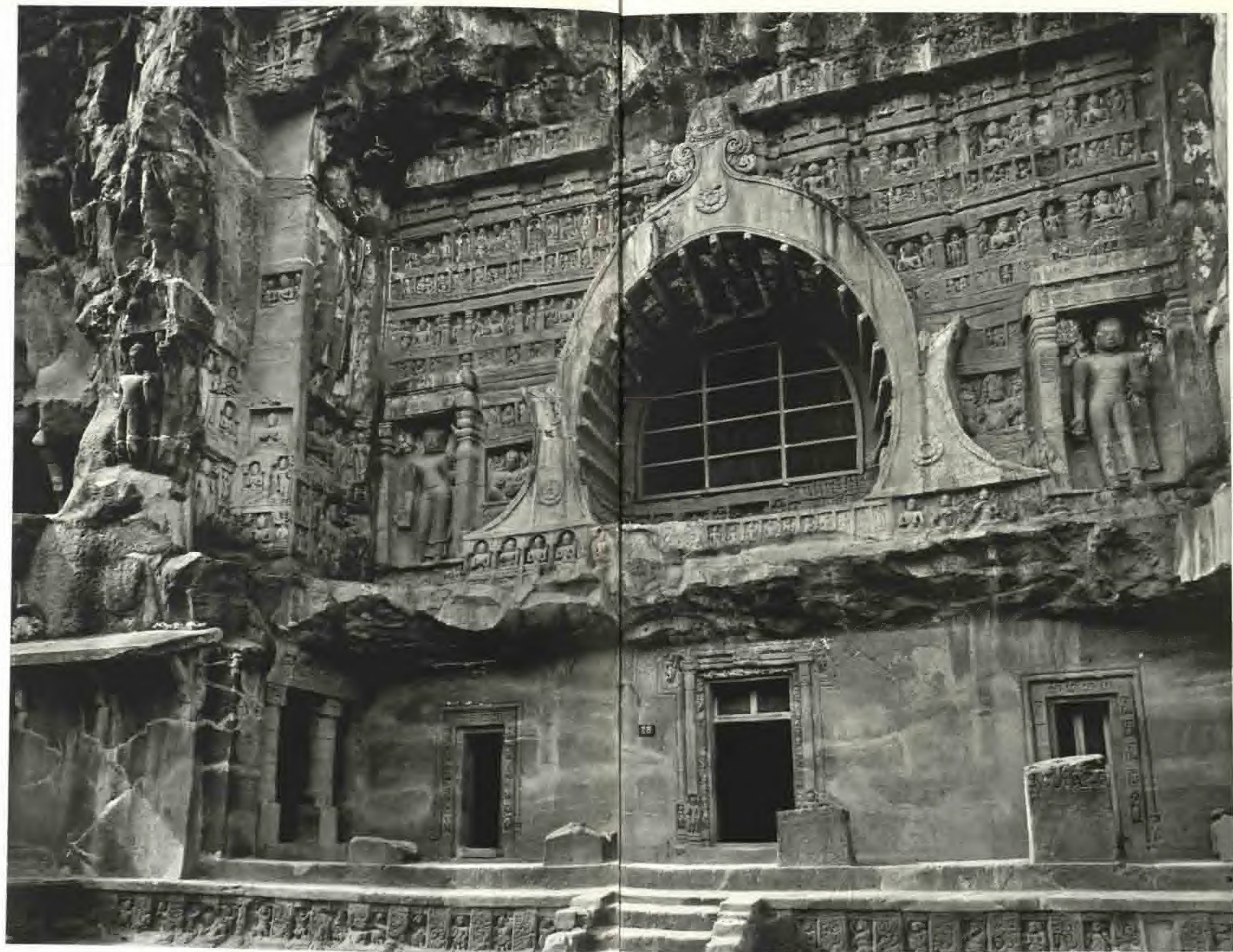






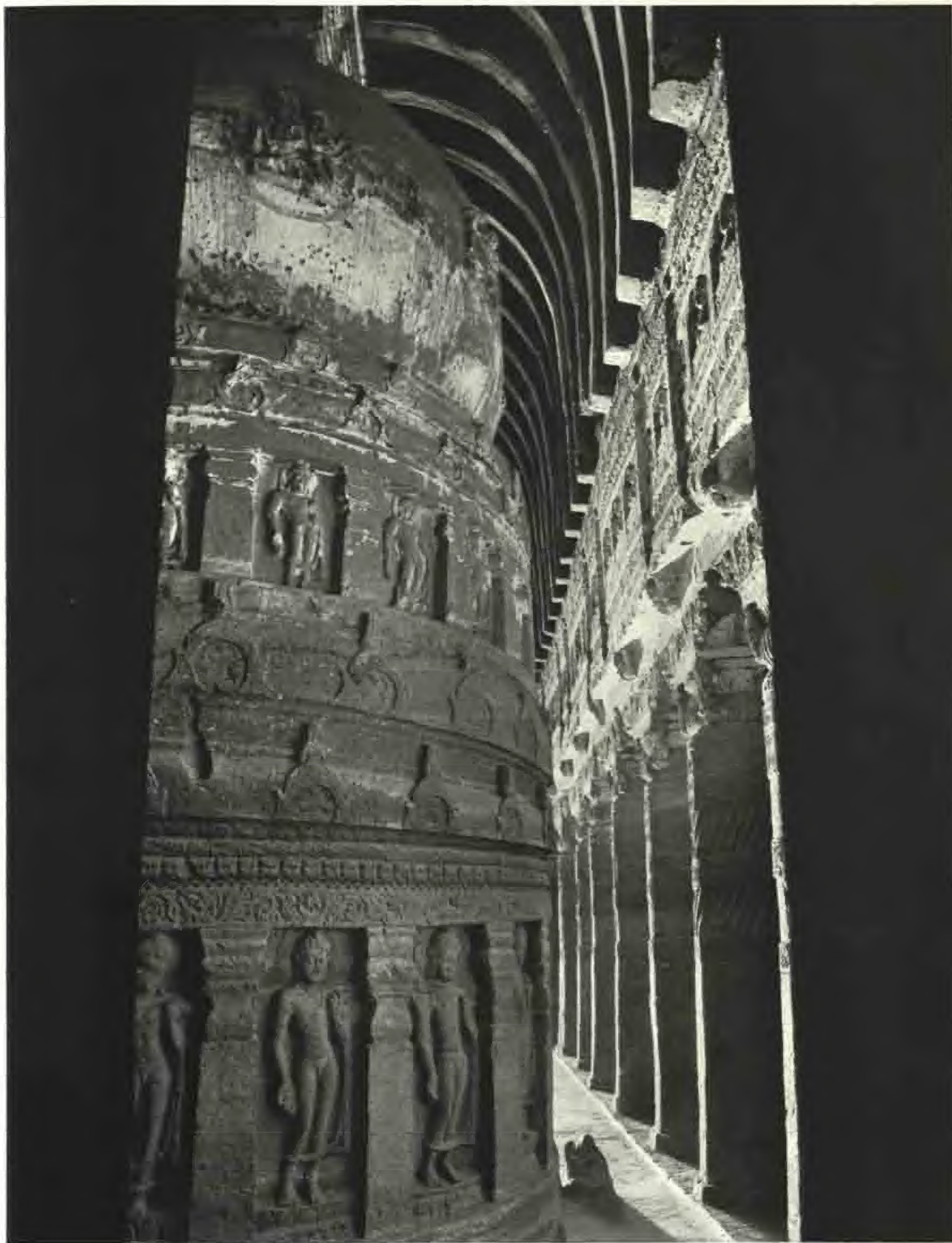






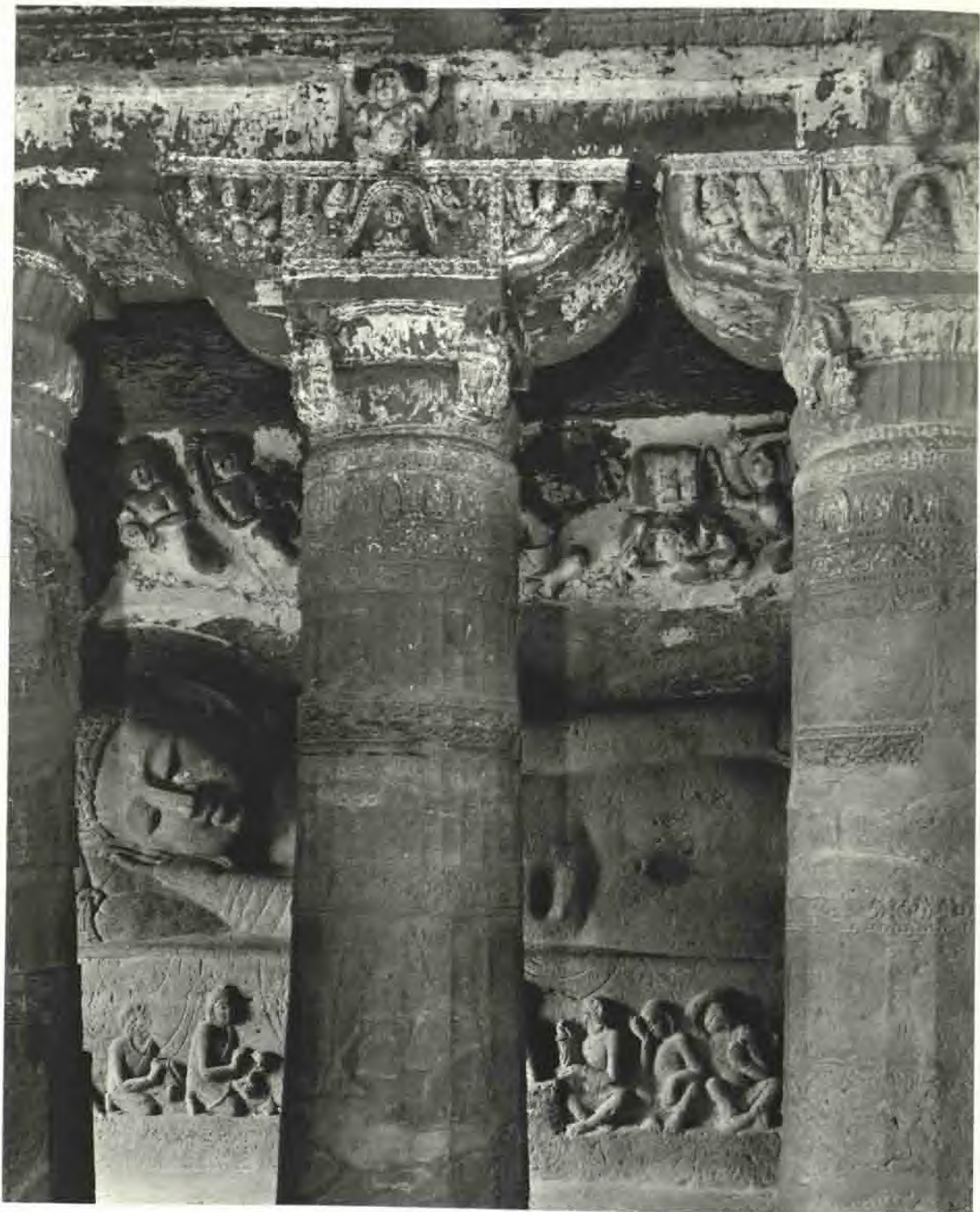


167 第26窟 内部 身窟と佛塔 Nave and Caitya. Interior, CAVE 26.

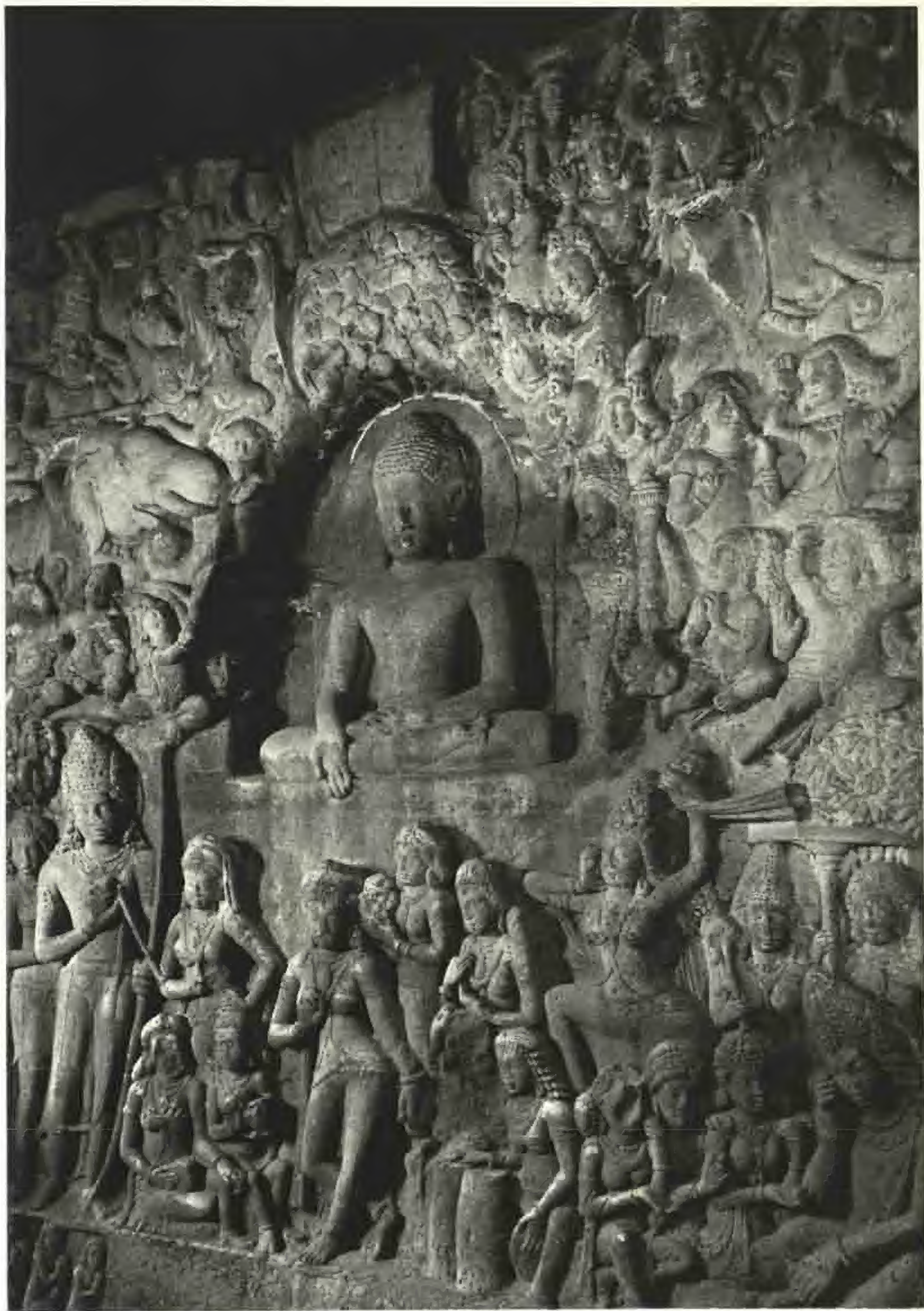


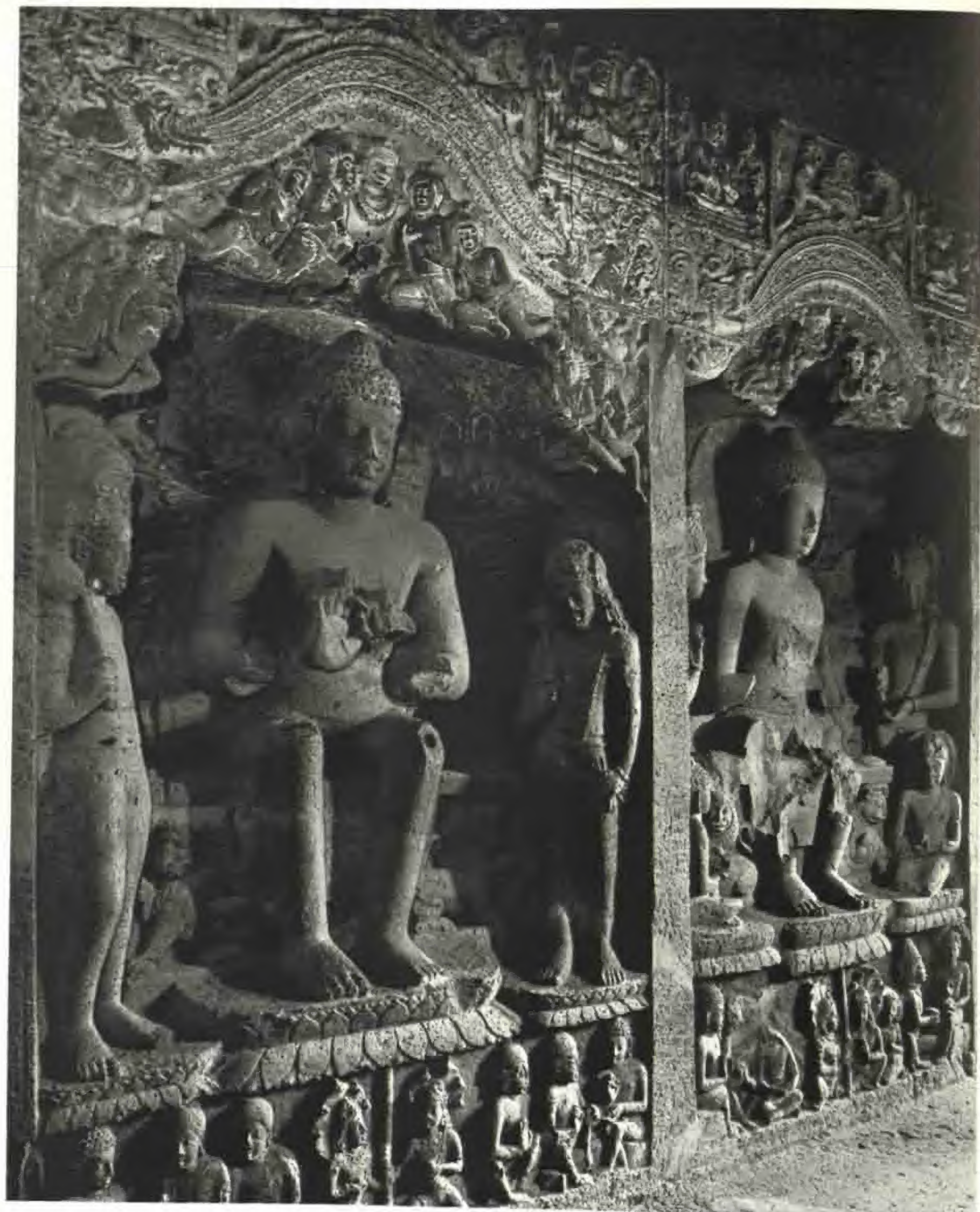




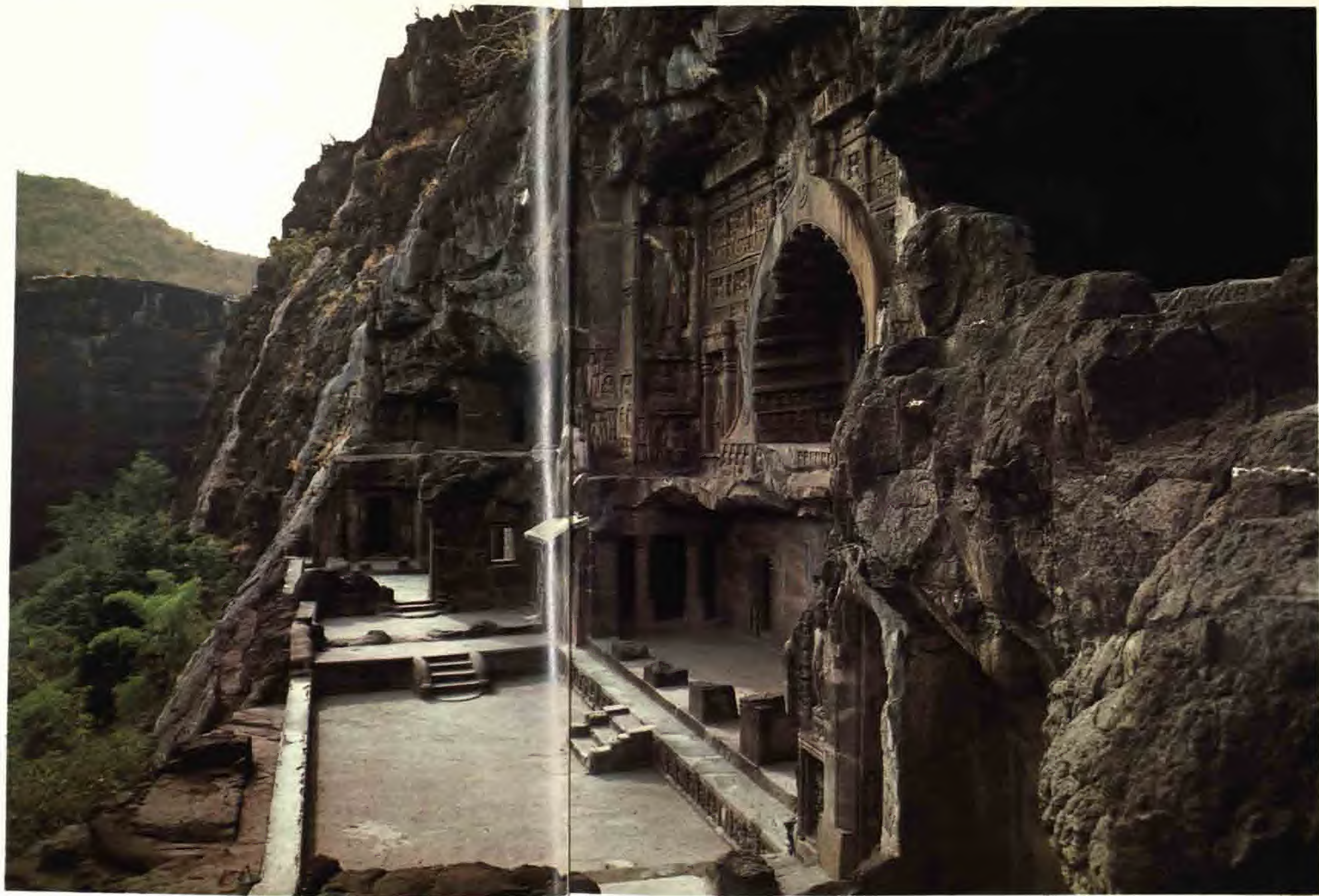


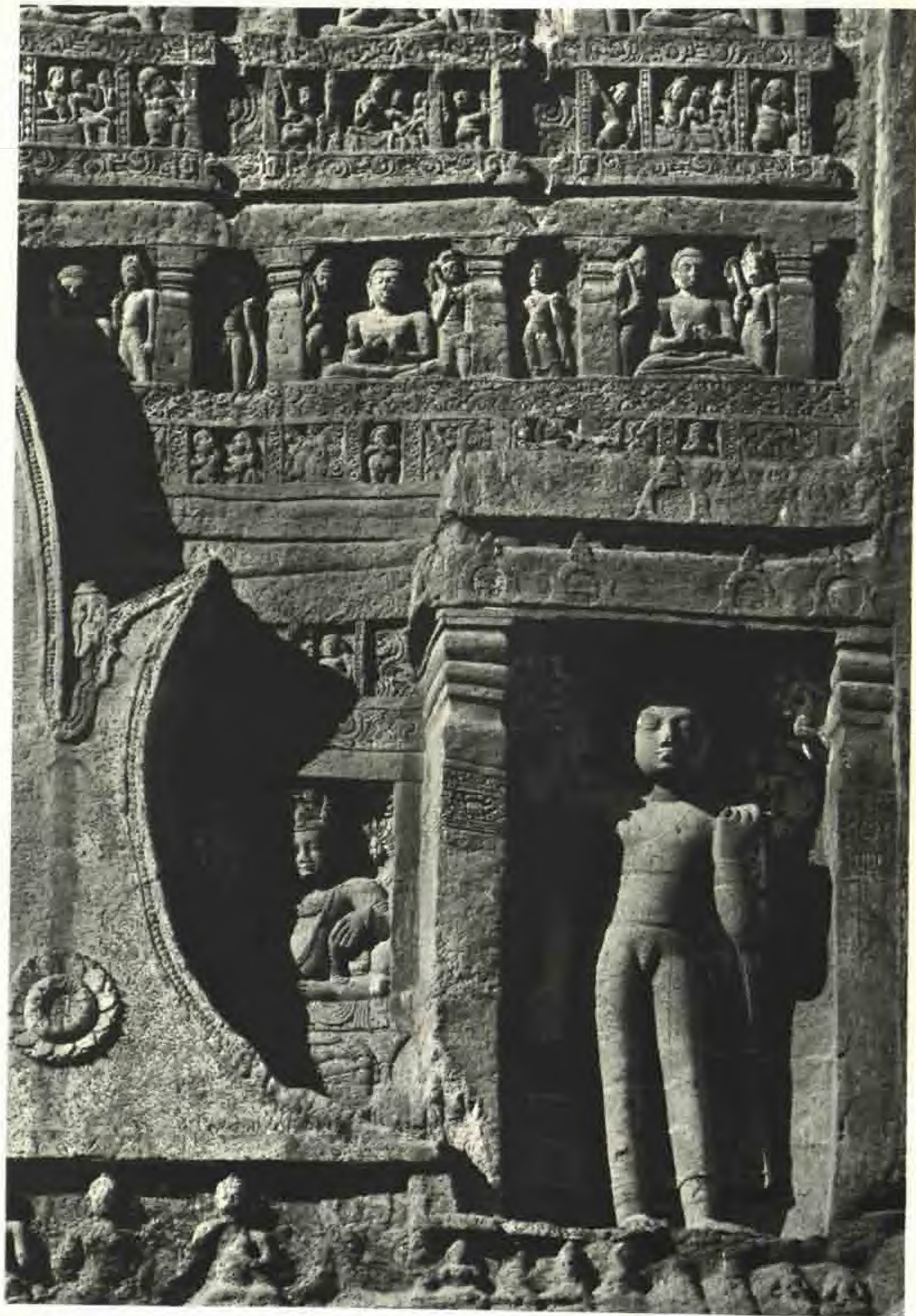
171 第26窟 左側壁の浮彫(1) 涅槃像 部分 Buddha in Nirvāṇa, Part. Reliefs (1), Left Aisle, CAVE 26.

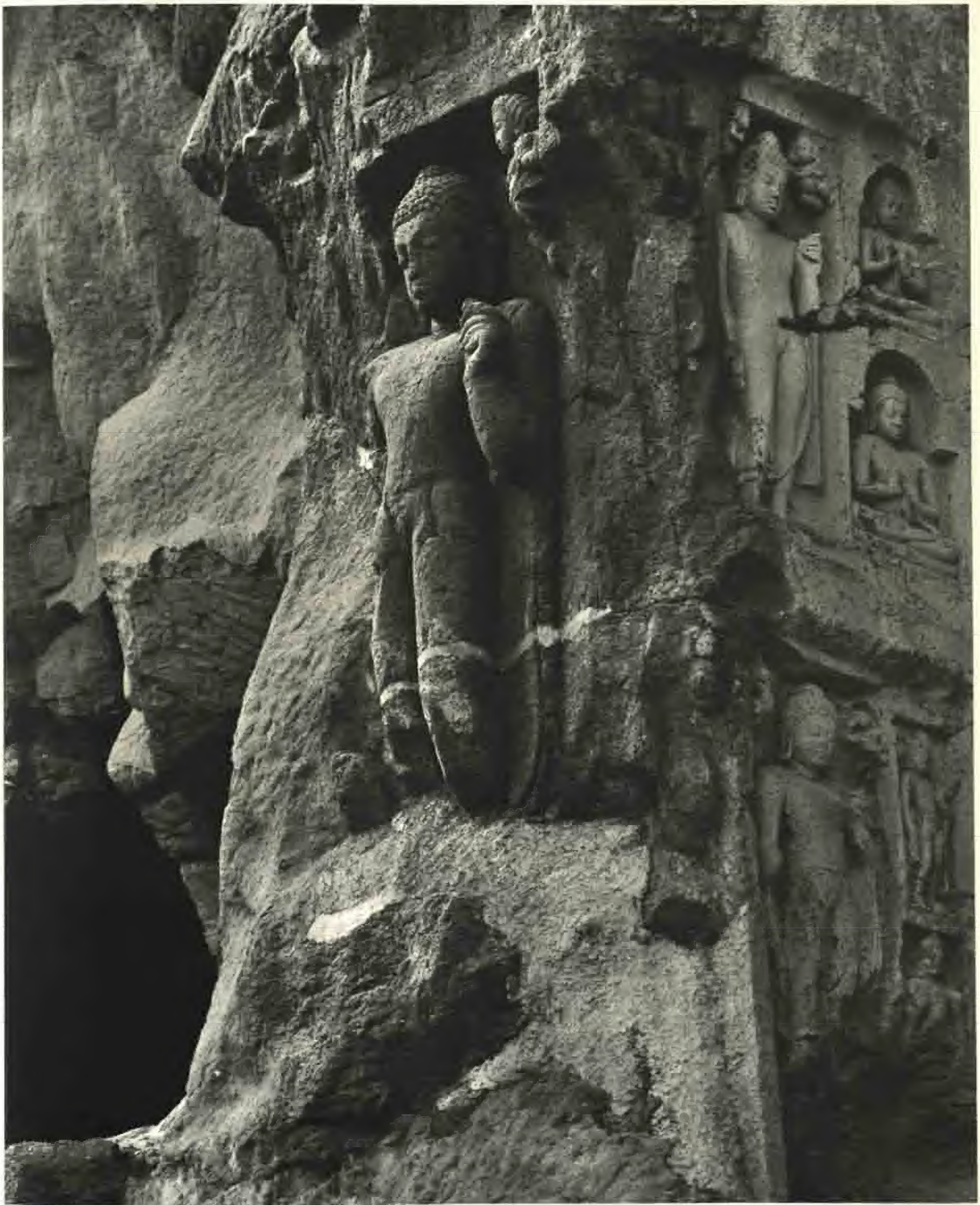


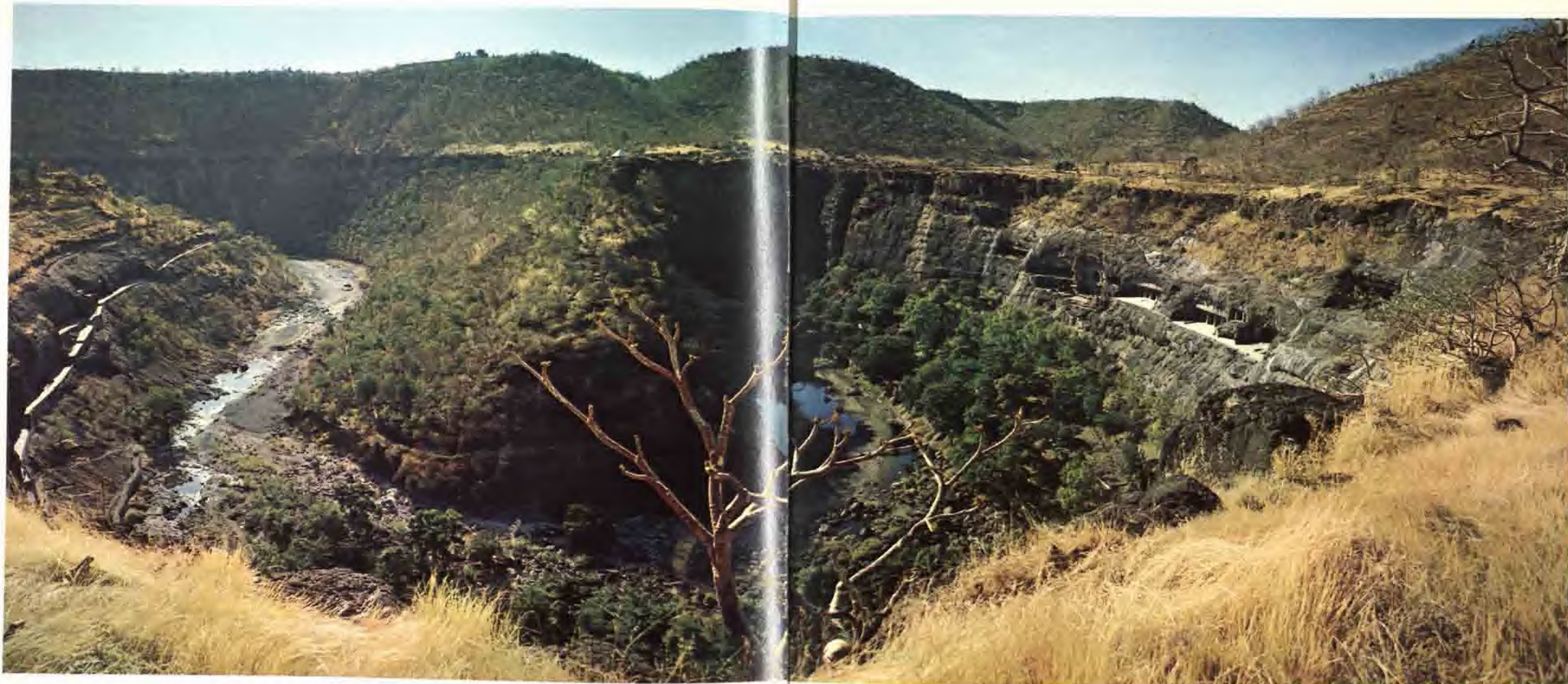














179 レーナープル村(「石露村」) ワゴラー川上流
Lenāpur Hamlet along the Source of the Waghora River.

本文

アジャンタ附近要図

○現代都市 ●古市・古址 ▲石窟 ――鉄道



I 序 説

1 アジャンタ石窟群

アジャンタは世界的にあまりにも有名である。東洋の古い文化や美術に関心を持つほどの人ならば、誰ひとりアジャンタの名を、またその壁画のことを知らないものはない。アジャンタ、それはインドの西部、デカン高原の西北隅に位置する、それ自身いうに足りない小さな町にすぎない。しかもこの町の名を一躍世界的に知れ渡らせたゆえんのは、ほかでもない、その近くの山間に佛教の古い石窟寺院群があり、中に貴重な壁画を豊富に存しているからである。おそらくこの石窟には、かつては当然固有の名称が付いていたであろう。しかし一部の石窟に刻まれている開掘当時の銘文にも、また多数伝わる佛教文献の中にも、その名は全然記されておらず、放棄されてしまっただけで年久しいゆえもあってか、これを伝えるものは一つも見当たらない。そのためこの石窟群が発見されて以来、近くにある最もめばしいアジャンタの町の名で呼ばれるようになったのである。

アジャンタ、正しくは Ajantā また Ajinṭhā と書かれる。⁽¹⁾インドの西部、今のマハーラーシュトラ州オーランガーバード Aurangabad 県にあり、以前にはハイデラーバード Hyderabad 藩王国に属した(北緯 20°30′、東経 75°45′)、石窟群はこの町から直線距離で 11 km のところにある。それは東カンデーシュ Khandesh 地方の南辺、デカン高原の西北を画して東西に延びる連丘、いわゆるアジャンタ連丘(Sahyadri Range)の中に位置し、タープティ Tāpti 川に注ぐワゴラー Waghora 川の侵蝕によってできた、馬蹄形に大きく彎曲する大断崖に掘られている。断崖はデカン高原特有の噴出岩である球状状輝緑岩(amygdaloid trap)から成り、高さ約 80 m、その中腹下寄りに大小新旧合わせて 30 窟が並び、一般に川の下流から順次第 1 窟、第 2 窟……と番号で呼ぶことになっている。

このアジャンタ石窟群の全体的な景観は、対岸に突き出ている小山の上からも容易にとらえられるが、展望台から俯瞰するすばらしい眺望にまさるものはない。展開する雄大な自然の中に、スタジアムのように半円形を形成する大断崖や、その中腹にはぼ一線をなして並ぶ石窟の列、またその下方を蛇行して流れるワゴラーの川筋などが、そこから一望のうちに収められるであろう。山も谷も草や木に覆われてはいるがまばらで丈が低く、予想されるような熱帯樹林のたくましい繁茂は全然見られない。ことに旅行に好適な冬の季節にしか訪れないものの眼には、木々の緑よりもむしろ、褐色の山肌やごつごつした岩の露出のほうが目立ち、あたり一帯に荒原とした景観を呈する。その中で石窟群の並ぶ大きい断崖だけが、黒褐色にくっきりと浮き出しているのはなほだ印象的である。アジャンタ附近の地形は、起伏のほとんどない平坦なデカンの台地が続き、展望台のあるところも

141.178

1427



1 アジャンタの町の風景と車門

石窟群のある断崖の上の地平も、みな同じ地高の台地続きに属する。したがって眼下に展開する溪谷は、その底を流れる川の侵蝕によって生じたものにはかならないが、平坦なまわりの台地からそこだけが急に深く落ちくぼんでいて、上から近づき眺めたかぎりでは、日本で普通見られるような、山また山を分け入って見出す兩谷とは全く趣きの違ったものである。

アジャンタへの道は、オーランガーバードから車によるのが最も便利である。道は舗装されており、車で約1時間半を要する。アジャンタの町の少し手前から左折する道を取り、まず展望台(View-point)に立ち寄って眼下に展開する雄大な眺望を望んだのち、迂回して石窟群の下手にある入口へと向かうのが順路である。しかしこのコースでは、ムガル時代造営の城壁に囲まれたアジャンタの町を過らないこととなる。一方、北方から近づく道は、デリー～ボンベイ間の幹線鉄道(Central Railways)によって、東カンデーシュ地方のジャールガオン Jalgaon 駅で下車、オーランガーバードに通ずるバス道路を南下すれば、約 55km でフルダープル Fardāpur という小村に達する。バスはここから石窟まで支道約 7 km を迂回して走ってくれる。

石窟群は最も下手の第1窟から順次眺めて第27窟まで至りうるように、各窟の前には、近年岩を削るなどして作られた道が通っており、容易に一巡して來ることが出来る。道は高低があり、第8、9窟あたりが最も低く、第26窟以下が山床から最も高い。ただし第29窟は第21窟の上方に孤立して断られており、普通では登ることが不可能である。アジャンタの溪谷は、石窟群の尽きる上手のあたりから、対岸の断崖との距離をせばめるとともに深くなり、やがて兩岸相合して七段の滝(土名 Sai-kund)となる。滝の上はほぼ平坦で、流れを少し遡るとレーナープル Legāpur「石窟村」という小村に達するが、この村を除いて附近一帯数kmの間、土民の住む家は全然見当たらない。

アジャンタ石窟はのちにも記すとおり、壁面をも含めて、前1世紀から後1世紀までの間の古い窟(第1期窟)と、後5～6世紀から7世紀初め頃にかけて作られた第2期窟とから成り、第10窟とその附近の数窟が古い部分に当たる。第1期窟すなわち古代初期に属する石窟が簡素であるのに対し、 Gupta後期に相当する第2期のものが、建築的に整い、彫刻も装飾もはなやかにできているのはいうまでもない。これらの石窟には2種の異なる形式が見られる。礼拝の対象である佛塔(チョイティヤ)をまつた祠堂窟(mūṭya cave)と、僧衆の集団生活を営む僧院窟(vihāra cave)とがそれぞれ、佛教石窟では大体一つの祠堂窟と数個の僧院窟とで一寺院を形成するのが原則であった。アジャンタの場合、第9、10、19、26、29の5窟が祠堂窟、残りが僧院窟である。もっとも第2期の僧院窟では、奥壁の中央に前室付きの佛龕を設け、その窟だけで一寺院を形成するに至っているなど、変化と発



2. 七段の洞

展があり、詳しくは後章に譲る。

2 壁画とその重要性

次に壁画は、約半数の石窟に多かれ少なかれ描かれていた形跡を残しており、紀元前後に遡る古画さえ、断片的ながら見られるのは幸いといわなければならない。全体に剝落や汚損が多いが、比較的保存のよい壁画も少なくない。中でも特に豊富に壁画が残っているのは第1、2、16、17の4窟で、これらの窟では、大きい壁画をうすめて描かれている説話画や尊像画が比較的良好に残り、それらを通して、かつての色あざやかな荘嚴しやうげんのありさまをしるることができる。石窟内は、入口や窓を大きく開けた祠堂窟の場合は別であるが、大体まっくらで、照明なしには壁画も佛堂内の佛像もほとんど見ることができない。しかし前記した4窟だけには現在2個の大きい電燈で照射できる設備があり、近く蛍光灯が設置される模様である。

さて、アジャンタが発見以来人々の関心を惹き、世界的に知られるようになったのは、いうまでもなく豊富に壁画を保存していることによる。周知のようにインドは、すでに早い時代から高い宗教文化とすぐれた造形美術とを発展させたところであり、これを具体的に示す建築の遺構遺跡や彫刻の遺品は多数存している。しかし絵画に関しては、遺燼ながら高温多湿の風土がわさわいして、近代に遡るべき遺品ははなはだ少なく、アジャンタを除けばごくわずかの壁画断片が、1～2の石窟寺院内で見出されるにすぎない。したがってアジャンタに古代壁画が豊富に存しているということは、それだけでも貴重といわなければならない。しかもそれは新古2時期にわたる壁画を擁し、古いのは紀元前にも遡るきわめて珍重すべき遺品である。また第2期のものは、本書に収めた大部分の写真がそれであるが、インド古典文化の最も高揚した時期、グプタ時代後期の制作にかかり、古代インド絵画を代表するに値する優秀作で占められる。われわれはこの壁画の存するおかげで、インドの古代に展開した絵画のいかなるものであったかに関し、具体的な知見を得ることができるのみならず、直接そのすぐれた彩画を味わうことができる。アジャンタ壁画のインド美術史上に占める重要性は、あらためていうを要しないであろう。

のみならず、アジャンタ壁画は佛教石窟寺院の内壁を飾るためのものであった点で、広く東アジアでおこなわれた佛教絵画、特に寺窟の内部荘嚴としての壁画について、その源流や系譜を考える上で、きわめて重要な関連を持つはずである。インドの場合、石窟寺院以外に野外に建立された佛教寺院の遺構で壁画を持つものは全然残っていないが、アフガニスタンから中央アジア、さらに中国の辺境にかけては、壁画で内部が豊富に飾られた千

彫刻や、壁面に描かれている寺堂の砂に埋まった残骸などが多数見出されている。アジャンタの例から見ても明らかのように、それらはインドの原産にならったものにはかならない。わが法隆寺の壁画にしても、直接アジャンタと結びつくものではないが、インドから中央アジア・中国へと伝播した、佛教絵画の主流に属することは明らかで、その意味では原産インドを代表するアジャンタとも関連させて眺められるべきであろう。

以上のように、アジャンタの重要性は主としてその壁画にあるが、さらにそれに加えて、石窟寺院という特殊な形態において、建築・彫刻・絵画のいわば総合芸術を形成している最も古い遺例であることも見逃してはならない。インドでは石窟寺院の開削ははなはだ遅んで、特に古代では佛教の石窟が多数掘られ、顕著な発達を見るに至った。石窟を開るのには取りも直さず石の彫刻であるが、佛教窟の場合は、プランも正面並びに内部の構造も、野外に建てられた木造寺院建築のとおりに模して、整然と作られるのが例であり、全く岩に写された寺院建築そのものにほかならなかった。したがってインド古代の佛教窟は、いずれも彫刻であると同時に建築でもあり、なお各部を飾る装飾的な彫刻が多いのを普通とする。しかるにアジャンタではそれに加えて、豊富華麗な絵画による内部装飾が施されていたのであり、その意味で総合芸術的な殿堂を形づくっていたといえることができる。もちろん一々の石窟は、建築と彫刻とさらに壁画との総合的な設計企画のもとに、最初から造営されたとはいえないが、とにかく造形美術の三つのジャンルをそなえた遺例は、インドではほとんどここアジャンタだけにかぎられており、それだけに特に重視されるゆえんである。

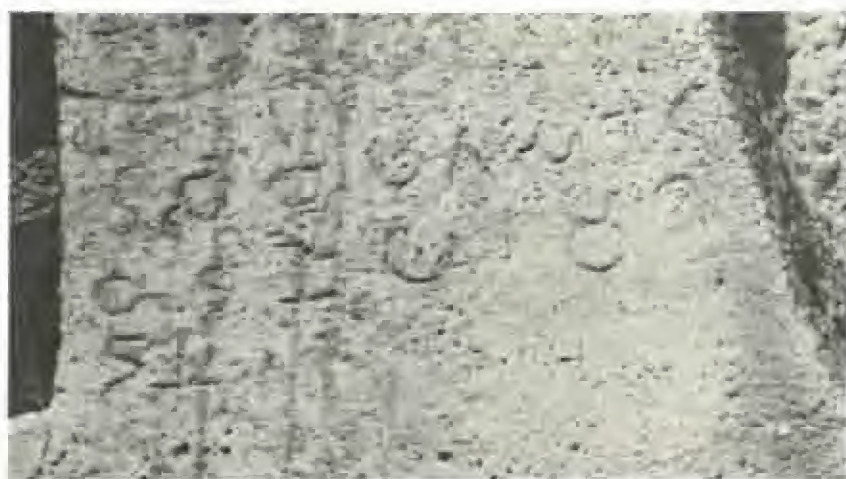
II 沿 革

1 石窟の造営

アジャンタ石窟の歴史は最も古い第10窟の開掘から始まる。それは大体紀元前100年頃まで遡ると推定されるが、当時の西インドの事情についてはほとんどわからない。佛教の伝承によれば、佛数はすでに前3世紀アショーカ Aśoka 王のとき、この地方に伝道されたといひ、南伝には、そのとき有力な僧の布教した地方として、西インドではソーパラー Sopāra を中心とした西海岸地方に当たるアパラーンタ Aparānta と、ゴダーヴァリー Godāvārī 川上流地方を指すマハーラッタ Mahāratt̥ha (～Mahārāṣṭra) とがあげられている。アジャンタ以下幾つかの古い第1期寺院が、そこにいう地域に多数分布しているのも、佛教が早く浸透し、熱心で有力な信者を少なからず確保するに至っていたからに相違ない。しかしアジャンタの場合、最も古い第10窟の銘および第12窟の銘に見える寄進者がどの程度の有力者であったかは不明で、ただ第12窟の寄進者が商人であったことがわかるにすぎない。¹⁰⁾ 一方西インドにおける初期の支配者として、前1世紀から登場してくるものにアンドラ Andhra (また Śātavāhana) 王朝がある。ゴダーヴァリー川上流、アジャンタの南方約130kmのバイタン Panhan (～Pratiṣṭhāna) を首都とし、後2世紀前期を頂点に強勢を誇った王朝で、その盛期には王または王家の関係者によって、幾つかの重要な佛教石窟が造営されたことも知られている。¹¹⁾ アジャンタの第10窟以下第1期に属する石窟の開掘も、あるいはこの王朝の支配となんらかの関係があった可能性さえ考えられるが、いまのところこれを実証することはできない。¹⁶⁾

アジャンタではその後数世紀間の不明時代をおいて、5世紀後期から再び石窟の造営が始まり、大体7世紀前半頃までの間に、既述第1期窟を除くすべての石窟が開かれるに至った。この第2期の盛んな造営活動は、当地方を支配していたヴェーカータカ Vākātaka 王朝の有力者による開掘と密接に関連していたもので、そのことは三つの重要窟に残る長文の寄進銘によって知ることができる。しかし開掘事情の知られるのは3～4の窟だけであり、それ以後のことについてはほとんど資料がない。なおこのほかにアジャンタに関する記事と思われるものが玄奘の『大唐西域記』に見え、参照される。

さて、第2期の造営を物語る寄進銘は、第16、17、26の3窟に刻まれてあり、いずれも蘭文で書かれた長文のサンスクリット銘で、風化や磨損・欠失の箇所も少なくないが、ある程度その意を取ることができる。このうち第1と第2とは、ヴェーカータカ王朝のハリシェーナ Harisena 王(約475～500A.D.)のとき、それぞれその大臣および諸侯のひとりが寄進したことを銘したもので、歴史資料としてもはなはだ重要である。これに対して第3



3 第10窟の石輪

の窟はある佛教僧が造窟寄進したことをいうだけにすぎないが、支那の記事との関連において注目される。

まず第16窟の銘は、正面壁の外側左端の壁に刻まれており、初めて現在の王ハリシェーナに至るまでのヴァーカータカ王朝の系譜を記し、祖宗の諸王に讃詞を呈したのち、ハスディボージャ Hastibhoja の子で現王の大臣であるヴァラーハデーヴァ Varāhadeva が、父母の供養のためにこの窟を闢らせ、佛教教団に寄進した由を述べたもので、その窟に関しては、「意・入口・麗わしい画面(suvithi)・欄楯(vedikā)・神々の主〔に仕える〕天女の像などで荘嚴され、魅力に富む柱・きざはしで飾られ、奥なる本堂(āntara-cāitya-mandira)をそなえ」といい、またそれは「頂に位置し、――十分な水をたたえた大貯水所があり、ナーガ nāga の王の住所(nāgendra-veśma)などで飾られ」と記し、長く一室に寄進することを述べている。第16窟にはここに記されているように、かなわらに大貯水所が掘られており、またその正面から川岸に下る階段のところには一小室内に龍王図(浮彫)があり、さらに下って門の外には相対して2象の彫刻がある。銘にいうナーガ(龍または象)とはそのいずれかであろう。なおこの窟の寄進者大臣ヴァラーハデーヴァは、アジャンタ西方約18 kmにあるガトートカチャ Ghatotkacha 窟(龍院窟)にも、長文の寄進銘を刻んだ同じ人物であると見られる。

次に第17窟の銘は、やはり正面壁の外側左方の壁に刻まれている。寄進者はその名を欠いて不明であるが、ヴァーカータカ朝ハリシェーナ王の時代における諸侯のひとりであったことは明らかで、初めてその家系を記し、その両親や弟の名をも記しており、寄進者自身に関する讃詞を刻んだのち、サヒヤ Sabya 山のふもとに「中に聖者王(佛陀)のチェイティヤ(munirāja-cāitya)を設けた一石から成るこの麗わしいマングパ maṇḍapa (堂)」を作らせ、大きい貯水所を掘らせ、さらに「その西方のはかのところに大きなガンダクティー gandhakuti (香窟)を作らせた」と述べる。文中にいうマングパとは第17窟のことで、中にある聖者王のチェイティヤというのは、奥の佛堂を指すものと了解される。また銘に記すガンダクティーすなわち佛院の住所とは、現在の第19窟(祠堂窟)を意味しているとして誤りあるまい。以上のように第16、17の2窟は、ヴァーカータカ朝ハリシェーナ王の治世間に、この王朝の有力者によって開掘されたことの明らかなもので、第16窟の銘に示唆されているとおり、壁面によるこれら2窟の荘嚴も開掘直後におこなわれたのに違いない。ハリシェーナ王の年代については多少の異見もあるが、475年頃の登位と見ることでは諸説一致しており、しからばこの2窟の開掘年代も大体押えられるであろう。

ヴァーカータカ王朝というのは、アナンタ王朝の滅亡(3世紀中葉)以後にデカン高原に興起し、次第に勢力を伸長していった王朝で、ヴィタルバ Vidarbha (Berar) 地方を中心にデカン北部に勢威を振るった。グプタ帝国時代にも独立を保っていたらしく、5世紀末頃までの王系が知られ、その中には有名なグプタ帝国の英主チャンド

ラグプタ Candragupta 2世(約375~414A.D.)の王女をその子の妃に迎えて、この帝国と姻戚関係を結んだ王もある。アジャンタの銘文に見えるハリシェーナ王は、アジャンタの東南東約130km、今のバーシム Basim (Vatsagulma) に拠っていたこの王朝の傍系に属するが、正系の王家にとって替わり、四隣之地を広く征服して強勢を振るったらしく、そのことはアジャンタの銘からも窺われる。当時はグプタ文化が最盛期に達し、サーカナート佛やマトゥラーのグプタ佛で代表されるグプタ美術の黄金期を迎えつつあったときに当たる。ここデカン地方もまた、その同じ高い文化を享受していたことは疑いない。この王朝の諸王が佛教に好意的であったという証跡はないが、ハリシェーナ王の大臣や諸侯のひとり、石窟寺院を造営して寄進するほどの熱心な佛教信者であったことを思えば、佛教の当地方における弘通は推して知るべきであろう。とにかくこの王の時代に、アジャンタでは第16、17、19の少なくとも3窟が、高揚したグプタ文化を背景に、開掘され且つ壁画で荘厳されたのである。そしておそらくこれを契機として、当地の第2期諸窟の造営が相次いでおこなわれるに至ったのに相違ない。

最後に第26窟(祠堂窟)の銘は、正正面の後壁、ちょうど右入口の上方に当たって刻まれている。¹²⁶ 初めに佛陀に対する讃詞を記したのち、アチャラ Acala 上座が(かつてここに)佛陀のために石室を作らせたことを述べ、次にブッダバドラ Buddhahadra 比丘が両親のために、また彼の亡友でアシュマカ Āśmaka (ゴダーヴァリー川の南側)の王に仕えた大臣バグヴェーラージャ Bhavvirāja のために、善逝(佛陀)の住所を作らせたことを記し、このバグヴェーラージャおよび(その子の)大臣デーヴェーラージャ Devarāja に対する讃詞を綴り、さらにこの堂の開掘完成にはふたりの比丘の援助を得たことなどを述べてあり、「この堂(石窟)は、鳥のさえずり彼の叫びに満ちた谷、偉大な瞑想法たちの住まう山の中に」造営されたとしている。これは、アチャラ上座がかつて開掘した先蹤にならって、ブッダバドラ比丘がこの祠堂窟の造営を成し遂げたことを銘したと解されるもので、亡友とその子の讃詞を記すことから見ても、おそらくこの父子の大臣は石窟造営の施主であったのに相違ない。年代に関する示唆はないが、銘の書体が大体450~525年の間と見られることからすれば、前記2窟からあまり隔たらない頃の開掘ということになり、様式的にもやや年代の下ることを示している。なおグーカータカ王朝はハリシェーナ王以後のことが知られず、この王の次王あたりで滅亡したもののようで、当地方は6世紀中葉以降、カラチーリ Kalachuri 朝ないし初期チャールキヤ Chalukya 朝の領有するところとなった。

ここで、7世紀前期にこのあたりを旅行した玄奘の記事に触れなければならない。それは『大唐西域記』摩訶剌陀(Mahārāṣṭra)国の条に見えるもので、大意を記すと次のとおりである。¹²⁷

国の東境に大山があり非常に険しいところであるが、その静かな谷間に伽藍が作られている。『高堂・邃宇

は車^{くるま}を跪^{ひざま}ち客に枕し、重閣・屋台^{いへ}は巖^{いわ}に背き壑^{くわく}に前し。阿折羅^{あせら}(訳して所行)という阿羅漢の建立したものである。伽藍の大精舎は高さ百余尺、中にある佛像が高さ七十余尺、佛像の上に七重の石の傘蓋があり、空中に自然に懸かっている。この「精舎の四周は石壁に彫鑿^{てうさく}して」如來がむかし種々の菩薩行に勵んだ事跡を表わし、詳細をきわめる。伽藍の門の外には左右に一石象があり、時に大声で吼えることがあると伝えている。むかし論師^{ろんし}陳那(Dinnāga)はこの伽藍に止住することが多かったという。

この玄奘の記事が、はたしてアジャンタ石窟についてであるかどうか、いささか疑わしいようにも見える。それはアジャンタの実際とあまり合わないし、特に懸崖のことに全然触れていないなどの理由からである。しかし一般に学者は、その山間にある伽藍をアジャンタ石窟寺院のことと見なし、玄奘の記事があまり正確でないのも、彼が親しく訪れたのではなくて、伝聞によって知ったからであろうとすることで了解しようとしている。のみならず、第26窟の銘文に見えるアチャラ王座と、玄奘がその伽藍の創建者として伝える阿折羅阿羅漢とか音通すること、この説を支持する一根據となる。¹²²すると玄奘がこの国を旅行した当時(私見では 638~639 A.D.)、アジャンタが依然として栄えていたということになろう。なお当時の摩訶剌佉国は玄奘によれば、国王を施羅積舎^{しらくしや}といい、北部インド一帯に大浴園を建設した戒日王(Harṣavardhana)にも従わず、西インドで独立を守っていた強力な王であったという。その国王とは初期チャールマヤ王朝のプラケーシ^{プラケーシ}ン Pulakesin 2 世(約 609~642 A.D.) にほかならない。

同164 ところで、アジャンタ石窟の造営がいつまで続いたかは不明である。第24窟や第29窟など多くの未完成窟がある事実は、ある時期における施主の没落ないしは政治上の大きな変動があって、工事が放棄されたことを想わせる。しかしそれは、第24窟の開削に密接な関連を持ったヴァーカータカ王朝の滅亡によるものとは考えがたい。石窟の建築意匠や彫刻に見られる様式が、かなりの年代幅を持っていることや、エローラ Ellora の佛教窟などとの関連を考慮すれば、当地における造営工事が7世紀の初めまでは続いたであろうと見られるからである。

アジャンタで発見されている最もおそい銘文は、第26~27窟間の小窟の後壁に刻まれているもので、書体は8~9世紀頃とされる。¹²³欠失部が多く且つ難解で、なんの目的で銘刻されたかもはっきりしないが、中にラーシュトラクータ Rāstrakūṭa 王家とか、この王家に属するらしい2~3の王名が見える。しかもこの長文の銘は佛教的な要素が全然認められないことにも注意すべきである。それゆえ、あるいはその頃すでにアジャンタ石窟寺院が、佛教徒の放棄するところとなっていたのではないかという推定も可能となる。

その後アジャンタ石窟がたどった運命についてはわからない。時代の経過とともに、一部の柱や彫刻がこわ



4 削ぎ取られた壁画部分 アジャンタ石窟断片

"Proposed of Project" from Ajanta, Coopers, Museum of Fine Arts, Boston, Clara Herrman Knudsen Fund

れたり、壁画が剝落したりするなどの、いわば自然の損傷は避けられなかったであろう。しかし放棄されていたことがかえって幸いし、発見されたときにはなお比較的保存のよい状態にあったように見える。

2 発見以後

1) 発見

このアジャンタ石窟が初めてヨーロッパ人の眼にとまったのは1819年のことで、マドラス駐屯のイギリス人土官が狩猟に来て、偶然これを発見したという。当時はなかなか近づきがたいところであつたらしいが、壁画は悪化過程の保存状態にあつたと報じられている¹⁶。以来この石窟に関する紹介や報告が出始め、特に壁画の重要性が強調されたことなどもあって次第に関心が高まり、訪れて来る人もようやく多きを加えるようになった。しかしそれとともに、損傷しやすい壁画が最も被害を被ることとなり、画面が心なき訪問者の落書でよごされたり、住みこんだ行者等の焚く火ですすげそこなわれたりしたほか、画面の剝落の度を早める結果をも招くに至った。特に第10窟は、正面が大きく開口して明るく且つはいりやすかったためか、せつかく残った紀元前の貴重な古画も、訪問者の署名や落書で全面よごされてしまい、今ではそれらの図様さえ定かでないほどで、まことに惜しまれる(図7~8は落書を抜いて模写したもの)。さらにはなほだしいのに至ってば、第17窟正面壁左壁に描かれている五趣生死輪の図から4人の人物の断を削り取ったり、また第16窟の壁画の一部分(大きさ 37×25cm)を削ぎ取

別1, 補17, 32

補10 補4

たりするような、故意の破壊行為さえおこなわれたのである¹⁷。

さて、発見以後のアジャンタ石窟に関する調査研究については、のちの石窟の章および壁画の章でも触れるので、ここで詳しく述べることは省略する。前世紀ではフーガスン James Fergusson、バージェス James Burgess、グリフィス John Griffiths 等が最も貢献し、今世紀にはいってからはヤズダニ Ghulam Yazdani によって代表されるハイデラーバード藩王国考古部の保存活動と図録の刊行が特筆される。そしてインドの独立を見た現在では、アジャンタの保存事業は中央政府考古局の管掌下にはいり、1953~54年度以来毎年継続的に実施されて成果をあげつつある。ここ1世紀半ばかりの間に、アジャンタに関して発表された論文著書図録の類は相当多数に上っており、そのおもなものは104頁に参考文献として掲げた。しかしまだ十分な解明に至っていない問題も少なくなく、ことに最も重要な壁画については、模写と図録の作製という資料提供の面に力を致してきた反面、その模式的な研究の立ちおくれが目立ち、それがなお今後の課題となっている状況である。

2) 壁画の模写と図録

アジャンタ壁画の模写は、大がかりなものが数回おこなわれ、ほかに画家による任意の部分模写も試みられている。アジャンタの場合のように、古代の絵画、それも人里離れた石窟内に豊富に描かれていて保存管理のむずかしい壁画にあっては、その現状を忠実に模写することは、いたみやすい壁画の真の姿をその時点でとらえて後世に残し、また人々の鑑賞に供するのはもちろん、研究や保存に役立てるためにもきわめて必要不可欠のことといわなければならない。それはカラー写真の発達した今日でも常に要請されるところ。まして前世紀のことであれば、模写以外に採るべき方法がなかったはずである。

さてアジャンタ壁画の模写は、壁画の重要性を強調したフェーガソンの主張を契機として、東インド会社理事会の勧告により、ギル少佐 Major Robert Gill に命じてこれに当たらせたのが最初である。ギルは1849～55年の間に大型約20枚の油絵による模写を完成した。それは保存の最もよい状態を写したのものとしてはなほ貴重であったが、1866年、これを展示してあったロンドン郊外シドナム Sydenham の水晶宮の火災で、その大部分を失ってしまい、写真も写しも作られずに終わった。

第2回目の模写はやはりインド政府の予算で、ボンベイ美術学校長のグリフィスによっておこなわれた。彼は多くの学生を助手とし、1872年から85年までの長期間(ただし3年間の中断期あり)に、125枚のキャンバスを仕上げた。ところがその模写もまた、1885年6月、これを収めてあったサウス・ケンシントン South Kensington のインド博物館で火災にあい、大半(87枚)を焼亡ないし焼損するに至った。何かアジャンタ壁画の模写をめぐる怪しい運命を思わせるようだ。グリフィスはこの悲運にもめげず、学生等の援助によって1887～92年の間に、焼け損じたところを再度模写し、先の制作の焼け残りも含めて159葉の図版(うち58葉は色刷)とし、これに詳しい研究を附して、大冊『アジャンタ佛教石窟寺院の絵画』2巻を刊行した(1896～97年)。彼の模写は現状模写とはいいがたく、また東洋の画法にあまり通じていないためあって、その色刷から見るかぎり、装飾文様を除いては形も色も單面的に描かれ、アジャンタの真を伝えるにはほど遠い観があるが、この壁画の最初の公刊として、歴史的価値はなほ大である。

次に今世紀にはいって1909～11年に、ハーリンガム女史 Lady Herringham の一行による第3回目の模写がおこなわれた。水彩とテンペラとによる模写で、これを依頼したインド協会 (India Society) から、『アジャンタ壁画』2巻として出版された(1915年)。図版37、その中に色刷図版15を含み、模写の図数でいえば色刷で17図、黒

色で27図が掲げられている。このときの模写はその当時にも非難されたように、主観的な復原や省略があって実際とは違うところが少なくなく、筆線も彩色も粗雑で原画の趣きをあまり伝えていない。⁽¹⁰⁶⁾

わが国でアジャンタ壁画に関心と呼ぶようになったのはその前後からで、日本画の画家によるあげ写しの部分模写も相次いでおこなわれた。その第1は1917~18年国華社の派遣にかかる荒井寛方・朝井観波・野生司香雪3氏の模写で、合わせて9図を写し、そのうちの5図だけが木版色刷として雑誌『国華』に発表された。⁽¹⁰⁷⁾しかしこの日本の模写も1923年の関東大震災にあい、先の英人ふたりの模写と同じ災厄を被って滅んだ。その頃日本画家でインドに渡り一部の模写を試みた人に、桐谷健麟・町田曲次等の諸氏があり、⁽¹⁰⁸⁾下って1937~38年の杉本哲雄氏もそのひとりである。⁽¹⁰⁹⁾

次の模写は、アジャンタを館内に持つハイデラーバード藩王國政府が1915年から始めたもので、サイッド・アーマッド Syed Ahmad がこれに当たった。この模写は同政府の保存作業の一環として、幾年かにわたり進められたが、いずれも情景の一部分や好みの人物だけを選んで写す部分模写にすぎなかったようである。なおこれと並行して後述するように、同政府による画面清掃や写真撮影がおこなわれた。最後に独立後の中央政府が始めた現状模写は、保存事業と平行的に1956年から引き続きおこなわれており、すでに20枚以上の大きい画面が写され、作品はニューデリー国立博物館に陳列されている。⁽¹¹⁰⁾

187.6

ここで壁画の写真撮影や図録についても触れておこう(参考文献参照)。撮影は1914年ゴルベウ Victor Goloubew が単色写真で試みたのがおそらく最初で、その第1窟の分がのちに出版された(1927年)。次いで全面的大がかりな撮影は、ハイデラーバード政府の依頼したヴァッシー E. L. Vassey によって実施された。これは後述する画面の清掃処置(1920~22年)が終わってからおこなわれたもので、のちにヤズダニが刊行した大冊の図録『アジャンタ』4冊(1930、33、46、55年)の原板となった。この図録は図版総数245、収めるところの図420、そのうち色刷図版68(89図)、サイッド・アーマッドが用意した輪郭トレースの図48種(図版では16)などを含み、現在出版されている図録では最も大きく且つ網羅的で、壁画の研究と鑑賞とに寄与するところはなほ大である。もっともその色刷は分解写真によるもので、色調に難点があり、現代のカラー写真による印刷の迫真性には比べられないが、印刷は鮮明で壁画の美しさを彷彿させるに足るほか、この図録の特色として、細部よりもむしろ大画面の写真を多く収め、それによって壁画の主体をなす神教説話画のあり方をよく示している点、その後に現われた図録よりもまさり、特に注目される。

図録またはそれに近いものは、第二次世界大戦後カラー写真の発達に伴って陸々と現われた。シン グ Madan

Jeet Singh の写真によったと思われるユネスコの世界各国美術シリーズの『インド』(1954年)、デ・ハルポール David L. de Harport がインド政府並びにユネスコのために撮影した写真を原版として出版された2~3の書、さらにシングの、細部のみ表現や色調を示すことと主眼をおいた『アジャンタ』(1965年)などがそれである。^{m)} インド考古局の新しい写真によったゴーシェ A. Ghosh 編の『アジャンタの壁画』(1967年)は今のところ最も新しい出版で、色刷図版85、ほかに輪郭のトレース20図、単色の彫刻写真16葉を収め、最近の書では最もすぐれた内容である。そこに収められた図版は、カラー写真の撮影条件とも関連してたいへん細部にかぎられ、その選択も妥当であるが、遺憾ながら、印刷技術の関係で、あまり原画の色調を伝えてはいないがたい。

3) 保 存

アジャンタ石窟は開掘以来、古いもので二千年以上、おそいものでも千数百年は経過している。したがって耐久性の期待された石窟や石の彫刻ではあっても、その長い期間に自然の破壊を被り、岩壁の一部崩壊や彫刻の破損、また列柱の折損などは避けられなかったようで、ましてはみやすい壁画において、剝落・褪色・汚損が絶えず進行していたことは察するに難くない。それが発見以後では、訪問者の増大による人為的な破壊をも加えるに至り、既述のような壁面の被害のほか、石窟に対するさまざまな損傷行為にも及んだのである。しかし発見されてから約1世紀の間、どれだけの保存対策が講じられたかは明らかでなく、むしろ放置されたままであったようにさえ見える。ただ壁画については、前世紀に画面にワニスを塗ったことがあり、これは壁画を湿気から保護するほか、画面の細部を光らせる効果があったことから、おそらくグリフィスの模写の際におこなわれたものと推定されるが、^{m)} それがかえって画面の色調をそこねたり、大きい断片の剝落を誘発したりするなどの悪影響を及ぼすに至ったのであり、まことに悔まれる。

大がかりな保存事業は、ハイデラーバード藩王国政府により、まず壁画について実施された。それは1920~21、1921~22年の2期にわたり、イタリアから招かれた壁画修理の専門家チェッコニ Lorenzo Cecconi とその助手とによっておこなわれたもので、おもに壁画面の清掃と剝落止めとであった。古い黒ずんだワニスの除去にはアルコールやアンモニアが用いられ、剝落止めにはシェラック(shellac)とグンヤル・ゴム(gum dammar) が適用されたといひ、また剝落した箇所を補強するには、石膏ないし漆喰を塗るなどの方法が講じられた。¹⁰⁶⁾ 壁画の全体にわたる写真の撮影は、この保存作業が終わってからおこなわれたのである。一方、石窟自身の保存についても、折損した柱の復原、崩壊の恐れある箇所への補強、また亀裂部の補修などを実施したほか、調査・見学・観光の便を図



5 壁画面の化学処理 第17窟 発見直後

るための施設を作るなど、同政府の保存事業はその後継続的におこなわれ、見るべきものがあった。³⁶⁾

インドの独立(1947年)以後のアジャンタ保存事業は、1951年アジャンタが国家に指定されたことから、インド中央政府考古局の管掌下に移され、1953年からその活動を開始した。石窟について、排水溝や階段や通路の設置ないし補修、埋まった箇所の発掘、崩壊部や亀裂部の補修などのほか、バイナラーバード政府が前におこなった煉瓦積みによる柱の補修を改めて鉄筋コンクリートの柱に替え、また一部の石窟の天井などを同じくコンクリートで補強するなど、各窟にわたって連年継続的に実施してきており、壁面の清掃と保存の処置とともに、考古局の年報に報告されている。³⁷⁾ 壁画に関しては、同じ考古局の化学部がこれに当たり、壁画の面に塗られていたシェラックを種々の有機質溶剤を適用して除去し、壁面や顔料の浮き上がった箇所には透明な接着剤を吹きつけて剝落止めし、また画面の安全な箇所では、ほこりやよごれその他の表面附着物を除去することに努め、除去の困難な蜜蝋・油・脂肪・カーン質・煤については、種々の実験を重ね、適当な溶剤や溶剤の混合を求めて適用するなど、新しい化学的処理方法によって、壁画面の清掃や剝落止めが効果的におこなわれつつある。³⁸⁾ しかし壁面のあ

365

III 石 窟

アジャンタ石窟寺院は前にも触れたように、様式的に見てその造営に2期あったことが区別され、最も古いもので前100年頃まで遡り、おそいのでも後7世紀初期は下らないと推定される。インドには佛教の石窟寺院が多数存し、ことに西インドに集中して群在するが、アジャンタのように、同一箇所て古代初期とグプタ時代との2期はわたり開掘されているところはほかにない。のみならず、それらの石窟は他の石窟群と比べて、全体に整然たるたたずまいに成り、第1期の二つの祠堂窟や、第2期に属する幾つかの大きい僧院窟など、それぞれの時代における様式の典型を示すものが相並んで創られており、インド石窟寺院の展開史上、きわめて重要な地位を占めているのである。¹²⁷⁾以下本章では、この石窟寺院とそれと伴う彫刻とについて眺めてゆくこととする。

1 第1期窟

アジャンタの断崖に初めて石窟が開かれたのは、その断崖彎曲部の頂点からやや下流寄りのところ、石窟群の列のはほぼ中央部に当たる。第8、9、10、12、13、15Aの6窟がそれで、全体の並びからすれば最も低い位置にある一群である。このうち第9、10の2窟が祠堂窟で比較的保存がよいのに対し、残りの僧院窟は破損したり一部崩壊したりしている。なお第15A窟は地すべりのために埋没していたのが、戦後になって発掘された小窟である。¹²⁸⁾

まず第10窟から見てゆくと、この窟はプラン(巻末見取図参照)が前方後円形の、佛教に特有な祠堂窟(チャイティヤ窟)の定形に成っている。それは東壁を半円形とした奥深い長方形のプランで、奥の中央にチャイティヤ(すなわち礼拝の対象としての佛塔(stūpa))を置き、その佛塔をめぐる列柱を、両側壁に沿って入口の所まで延長し、これによって前方部を三つの廊に分けた形式である。一般に學者は、その列柱で区分された前方部の中央区を身廊(nave)、左右区を側廊(aisle)と呼び、また佛塔安置の後円部を祭壇(altar)のある後陣(apse)と見なし、ギリシア・ローマのバシリカ basilica 建築のそれと比較しているが、類似するところ多いのが注目される。第10窟は祠堂窟としては大型で、アジャンタの祠堂窟中最も大きく、幅12.57、奥行29.41、高さ19.97 m、内部は調和のとれた整った構成に成っている。天井がトンネル形で、これに木の垂木をつけてあった跡があり(ただし側廊では垂木形を彫り出す)、八角形の列柱がいずれも内方にいくぶん傾き、また人口上部が大きい独特の馬蹄形(あるいは宝珠形)破風となっているなどは、木造建築を忠実に模した祠堂窟の初期形を示すものであり、人口正面が障壁を設けることなく大きく開口しているのみ、本窟の古さを証していると見られる。佛教特有の古い祠堂窟は西インドに多数存しており、大体木造建築的要素の濃いものからその精簡化へという発展過程をたどったこ



5 第12窟 仏陀尊像窟（下方は補修）

とが観察される。一般に建築様式から考えてバージャー Bhājā が最も古く、次にアジャンタ第10窟やピタルコラー Pitalkhora 第3窟などが続くと考えられている。しかしこれらを年代づけることはなかなか容易でなく異論も多い。従来説では最も古いバージャーを前2世紀前期または中葉とし、第1期石窟の発展の頂点を印づけるカールラー Kārli の祠堂窟を後1世紀中葉ないし末葉とするものが多いが、²⁹⁾インド人学者は多く銘文の書体を古く鑑し、上にあげた三つの祠堂窟などをすべて前2世紀に遡らせ、特にアジャンタ第10窟については前2世紀の初期という古い年代をさえ与えている。³⁰⁾これに対してスピーク W. Spink は、旧説の根拠なきことを指摘するとともに、広く古代初期彫刻との関連から美術史的に年代を確立しようとする新説を提示しており、³¹⁾はなはだ注目される。この新説は必ずしも全面的に首肯しうるとはかぎらないが、西インドの第1期祠堂窟に関するかぎり、その新しい年代づけ、すなわちバージャーやアジャンタ第10窟を前1世紀、アジャンタ第9窟（および第12窟）をややおくれるとし、他の多くの祠堂窟を後1世紀に置き、さらにカールラーやナーシク Nāsik 第18窟を後120年まで引き下げる説は、十分考慮されてよいと思う。もっともバージャーを前50年頃とすれば、アジャンタ第10窟はそれよりやや下ることになるが、はたしてそれでよいかどうか。ここでは一応アジャンタ第10窟を前100年頃と見、なお今後の検討をまつこととしたい。

次に第9窟は小型で、幅6.93、奥行13.72、高さ7.06 m。そのプランは長方形で、前方後円の定形に従っていないが、内部の構造は第10窟とあまり変わらず、ただ彼はとて異質した美しさはない。³²⁾しかしこの窟の特色は正面にあり、正面に障壁を掘り残し、その上区に大きい馬蹄形の窓いわゆるチャイティヤ窓を設けているのがそれで、³³⁾下区には三つの入口を開き、なお上下区の間には五つの窓形装飾を彫っている。このような正面の障壁と大きいチャイティヤ窓の設置は、祠堂窟の様式的展開の第2段階を示すもので、これと同様式のものにはベドゥサー Bedśā 窟やナーシク第18窟などがあり、前1世紀ないし後1世紀の初期と考えられる。³⁴⁾なお本窟の正面上部やその附近には佛像などの彫刻が多いが、それらはみな第2期に附加されたものである。³⁵⁾

図9

図10

図11

一般に佛教石窟の第1期では、佛塔を本尊としてまつる祠堂窟に重点を置き、いま述べた第10窟のような、すぐれた建築美に成る大型のものを生んだのに対し、これに伴う僧院窟については、概して建築的に粗末であることを普通とした。これは当時の僧衆の生活態度と密接に関連していたからに相違ない。アジャンタでも第1期に属する僧院窟はいずれも小型で簡素で、その上に破損もひどい。いちばん低いところに位置する古庫第8窟と、戦後の発掘で見出された第15A窟とは、地すべりのために最もひどく崩れている。比較的保存のよいのは第12窟で、入口のあった正面壁が崩壊しているほかは、広間（平天井）の三方の壁に4室ずつ合わせて12の房室を整然と



7 第2期石窟窟

第14窟配していた当初の形を存しており、僧院窟がようやく定形を得るに至った段階をここに見ることができる。¹⁸¹⁾各房の入口上部にはティティナ形の装飾があり、内部には2個ずつの竪の寝台がしつらえられ、枕も彫り出されている。祠堂窟の第10窟に対する僧院窟として開削されたものに相違ない。この窟にも寄進銘が一つあり、その書体の示す年代は第10窟のそれとほぼ同時期と見るべきであろう。¹⁸²⁾第13窟は破損が多いが、装飾意匠を伴わない簡古なタイプの小窟で、三方の壁に合わせ7房を開いている。¹⁸³⁾

2 第2期窟

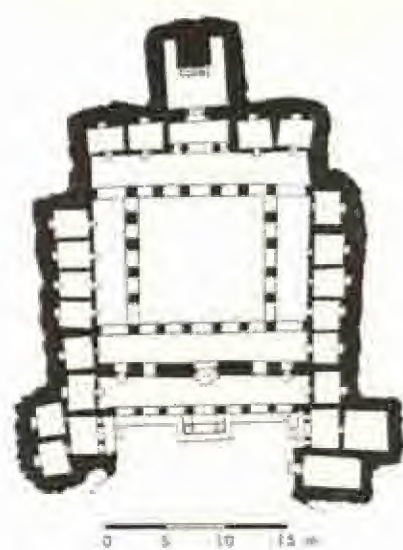
アジャンタにおける石窟の造営活動は、相当長期間の中断期間を置いて、グプタ時代から再開された。すでに前章でも見たように、第16、17、19の少なくとも3窟は、ヴェーカータカ王朝の有力者によって、5世紀の末葉に開削されたが、おそらくこれが契機となって、第2期の多くの窟が相次いで造営されていったらしく、最後は7世紀の前期にまで及んだと考えられる。この第2期における祠堂窟は第19、26、29の3窟だけであるが、僧院窟のほうは断然数が多く、大小合わせて21窟。しかも正面を豊富に残す第1、2、16、17の4窟を初め、規模の最も大きい第4窟、重層に成る第6窟などの重層窟を含んでおり、祠堂窟に替わって僧院窟が優位を占めるようになった時代傾向を示している。それは一般に、僧院窟が奥に佛像をまつる佛堂を持ち、それだけで一寺院を形成した点と関連する。それとともに、建築的にはプランが整備され、木造的構造要素が稀薄化し、また全体に浮彫による装飾意匠がおびただしくなってくる。そしてアジャンタは、このような石窟寺院の趨勢を最も端的に示しているのである。

1) 祠堂窟

第2期の祠堂窟は第19窟と第26窟とで代表される。第29窟も祠堂形式であるというが未完成の由で、且つ第20～21窟間の断崖のずっと上方にあって登攀することかできず、まだ実測もされていらないようである。

図147, 148, 166, 167

さて第19、26の2窟は、ともに古来の前方後円のプランに成る祠堂窟であり、その正面に階壁を設けて大きい馬蹄形窟を開くのも、既述第9窟で見た第1面窟第2段階の形式の踏襲である。しかし著しい変化としては、第1にその過剰なほどに豊富に施された彫刻や浮彫装飾が最も目立つほか、建築的には、正面入口にポーチを付け、また方形の前庭を設けたことや(第19窟)、同じく前庭を設けるとともに、正面に同時代の僧院窟に見られるような、列柱ある正面廊を附したこと(第26窟)などの改変ないし発展が目立つ。さらに窟の性格とも関連する重



8 第1窟(僧院窟)プラン
(バーチェスによる)

要な変化として、本尊である佛塔の正面に佛の立像または坐像が彫り出さるに至ったことをあげなければならぬ。これは、佛教徒の崇拜対象が従来の佛塔から佛像へと推移していった時代の反映であり、僧院窟に佛堂を設けたり、祠堂窟の正面や内部を佛像彫刻で盛んに荘厳したりしたことに平行する。

これら二つの祠堂窟のうち、第19窟は幅7.19、奥行14.12、高さ7.42mという比較的小さい窟であるが、その均斉のとれたすばらしい形態美に成る正面や、重厚で美しい文様浮彫で飾られた内部の列柱など、グプタ建築の一典型を示している点で最も注目されるのみならず、その豊富華麗な荘厳も特に目立ち、おびただしい数の佛像や、浮彫また彩画による草花などの文様が、ところ伏しとばかりに施されており、まことになやかであるが、同時に繁縷のそしりも免れないであろう。一方第26窟はやや大型で、内部の幅11.05、奥行20.68、高さ9.53m。建築的には正面廊(現在ほとんど全く崩壊し去る)を除いて大体第19窟のそれに類し、浮彫荘嚴の過多であるのも相似ている。しかしその正面は幅広いゆえもあって第19窟のような緊密な建築美に欠け、反対に内部では奥の佛塔を焦点にして、天井・小室・列柱の均衡を得た構成の美しさが目立つ。ここでは小室ばかりが佛塔の周りにも佛像を多数浮彫し、さらに両側廊の壁を大きい涅槃像や佛伝図で飾っている。彫刻の手法はやや直削であり、銘文の書体とも関連して、第19窟よりは多少年代の下ることを思わせる。なおこの窟の前庭は介世紀になってから発掘されたもので、第27窟と密接していることも明らかにされた。アジャンタで最もおそい銘のあるのは、その第26～27窟間の小窟の壁である。

図140～153, 別28, 様18

図166～174, 別29, 様17
図175

2) 僧院窟

アジャンタの第2期窟で最も早く開削されたと見られるのは、既述の寄進銘によってもう世紀の第4四半期と推定される第16、17の2僧院窟である。僧院窟は引き続き多数造営されて合計21窟に及んだが、そのうち第1、2、4、6、21、23、24など比較的規模の大きい僧院窟は、いずれも第16、17両窟とはほぼ同様のプランと構造とに成っている。中でも第1窟は最も整然としたプランと形態美とを示しており、第2期僧院窟を代表するものである。よってまずこの窟のプランを中心としながら眺めてゆくこととする。

第1窟はそのプランで明らかなように、方形の広間とその三方の壁に配された厨室とを主体とする点で、第1期窟と本質的に変わるところがないが、広間(平天井)を広くしたこととも関連して、それを支える列柱を方形にめぐらし、それとともに奥壁との間に回廊(右まわりをこれを前廊・左廊・後廊・右廊と呼ぶことにする)を形成させたことと、奥壁の中央に前室付きの佛堂(奥堂)を設けたこととが、最も著しい発展ないし改変としてあげら

図8

図99, 158



8 第27窟 佛坐像

1031, 106, 155 れる。中でも佛堂を加え佛像を本尊としてまつに至ったことは、既述のように佛像崇拜の支配的となった時代の趨勢ではあるが、このように佛堂を持ったことにより、僧院窟はそれだけで僧房と講堂(広間)と佛堂とを具備した一伽藍を形成するに至ったといえる。さらに当窟の特色は、正面に入口と窓とを開いた障壁を掘り残し、その前に列柱の並ぶ正面廊を設けたことにも認められる。正面廊はすでに第1期末のナーシクに見われたが、これを発展させて僧院窟の正扉龕を営々たるものにしたのは、この第2期にはいつてからである。ところでこの第1窟の大きさは、正面廊が幅19.51、奥行2.82、高さ1.11m、広間は19.51m四方で、三方に合わせて14の房室を持ち(ほかに2房室あり)、また奥の佛堂は6.01m四方、大きい台上に佛坐像が彫り出されている。なおこの窟の年代については、断定しないため懸念しがたいが、第16, 17窟との間にそれほど年差があったようには見えず、およそ6世紀の初め頃と見なして大過なからう。

これに比べると、第16, 17の2窟(遺失見取図参照)は形がやや整わず、彫刻や壁画の様式から見ても、明らかに第1窟よりは年代的に若干遅るようである。両窟はほとんど同大で、広間の大きさが、第16窟の20.19×19.89×4.65mに対し、第17窟が19.43×18.90×3.96m。なお第16窟は佛堂に前室を伴わない。次に第2窟は第1窟よりやや小さい開削と見られるもので、美しい柱の並ぶ広間の大きさ14.50×14.73m、この窟で注目されるのは、前室付き佛堂(奥堂)のほか、その左右で一つずつ扉龕をそなえ、中にそれぞれ2神像をまつていることで、他に類例を見ない。最も大きい僧院第4窟は広間で26.52m四方を割り、八角形の列柱は大部分無装飾である。なお当窟の佛堂内の佛坐像台座で断片的な寄進銘が新たに発見されており、文字は5世紀ゲーカータカ時代のものという⁽¹⁰⁾。第6窟は数少ない重層窟であるが、地下では正面廊が全くくずれ去り、また広間を支えていた他に例のない4列16基の支柱も大半欠失するなど破損が多い。その上階は前室付き佛堂(奥堂)のほかなお幾つかの佛堂を持ち、広間の壁などにもわたって佛像彫刻の多いのが目立つ。隣りの第7窟は障壁も広間もなく、ただ太い柱4基ずつのポルティコ portico を二つ並べるだけの変わった構造である。もっとも三方の壁には房室、奥壇中央には佛堂があり、僧院窟であることには変わりはない。また重層のもう一つの例は第27窟であるが、不整形で且つ上階は未完に終わっている(遺失見取図参照)。

第11窟は第1期窟の間には割りとんだように開削されている小型窟で、広間の大きさ11.28×8.53×3.05m、正面の列柱も広間の柱も簡素な八角柱で装飾がなく、そのほか建築的に古風な要素が多いが、本尊佛や正面廊右壁の佛像彫刻は第2期でも比較的なそい様式を示しており、あるいは第2期でも早期に開削され、のち(6世紀後期)に佛像や後述する壁画が加えられたことを窺わせる。同じく小型で広間に支柱のない第20窟では、佛堂前室が広



10 第5窟 人形立像

間画に突き出た異例のプランに成り、やや大きい定形的な僧院窟第21と23の眞窟は、ほぼ同大の広間(約 15.54 m 四方)を持ち、支柱も同じく12基から成るが、すぐれた浮彫装飾を施したその支柱はともに太すぎて均衡を失するくらいがある。次に第24窟は20柱の広間を擁する大聖窟(広間 22.33×22.86 m)で、列柱の形態や装飾浮彫の手法などなかなか優秀であるが、途中で工事の放棄されているのが惜しまれる。未完成の窟はそのほかにも第3、5、7、14、22、23、25、27、28などがあり(第28窟は近づけない)、おそらくこれらがアジャンタにおける開削の末期に属するものであろう。

以上見てきたように、第2期の僧院窟は、佛堂をそなえたことによってその重要性を増し、多数が造営され且つはなやかに荘厳され、第2期における開削の中心となるに至った。僧院窟が壁画で美しく飾られるようになったのも、僧院窟そのものの性格が変化したことを示す。しかしこれら第2期窟の開削年代については、すでに触れたとおり、第16、17の同僧院窟および祠堂第19窟を5世紀末期頃に定置し、壁画を豊富に残している第1、2の2窟を、それよりやや下る6世紀の初期の開削と見るほか、銘文に基づいて第26窟と第4窟とを6世紀の前期頃に推定しうる程度を出ないであろう。建築的には細部の意匠や柱の様式などに基づき、諸窟のクロノロジーを考えるべきであることはいうまでもない。特に柱については、本書の図版にも多くの例が示されているように、その変化に富む形や豊富な装飾意匠の考察、またはほぼ同時代的な石窟における柱との比較などが要請され、学者の間でも種々検討されているが、まだ十分に整理されているようには見えない。なお第2期の開削では、第11窟と第20窟とがやや古様を呈していること、また未完成窟がかなり多い中で、それらのすべてが必ずしも最末期の窟であったとはかぎらないことを附記しておく。一般にアジャンタの最末期は、これに続くと思われるオーランガーバードの諸窟やエローラ Ellora の佛教窟との様式的関連から、大体7世紀前期と見られている。

図155

図158, 159

図162~164

図10

3 彫 刻

インドは古くから石彫の発達著しいものがあり、前3世紀にアショーカ王石柱とその柱頭の動物彫刻という傑作を生んだのを契機として、以後各時代にわたりもっぱら石の彫刻に巧技を示した。石窟寺院の開削が石の彫刻にはかならないことを思えば、このインドは石窟の顕著な発展を見たのも、当然であったといわなければならない。またそれだけに石窟は、地上の寺院建築に模して細部まで彫刻に彫刻されたり、荘厳のために壁面に浮彫意匠が施されたりしたほか、いろいろの尊像その他の彫刻も多数加わるに至った。インドの石窟寺院は同時に彫刻の宝庫でもあり、彫刻更に重要な地位を占めるが、中でもアジャンタはすぐれた佛教彫刻を豊富に伴う点で特に

注目される。¹⁴⁴⁾

アジャンタ石窟における彫刻はいずれも第2期に属し、第1期に施されたものといえば、第9窟の正面や第12窟の窟室各入口上のチャイティヤ窓形装飾くらいにすぎず、とり立てていうに値しない。それが第2期になれば大部分の石窟において、はなやかな装飾浮彫と並んで、佛像その他の尊像や説法図・佛伝図などの浮彫図が、窟の内外を飾って壁面と競演するようになり、第9窟正面の周辺のように、第1期窟にまで佛像彫刻を遡出させるに至った。¹⁴⁵⁾

第2期石窟の中で彫刻による荘嚴の最も豊富なのは祠堂窟で、特に佛像彫刻のおびただしいのが特色である。第19、26の両窟とも、正面とその周縁はもとより、列柱の柱頭や天井小壁などにも、大小立坐の佛像を多数彫刻し、さらに礼拝の本尊である佛塔の正面にも佛像を刻むに至っており、まさに佛像崇拜の盛行した時代を反映している。これらの佛像が佛塔正面のそれを除き、たいていは装飾的に並べられたものであるが、正面に彫られている立坐の比較的大きい佛座などには、寄進者の注文によるものが含まれている可能性があり、第9窟正面周辺の佛像も同じであろう。¹⁴⁶⁾

ところでこれらの佛像はいずれも薄くて透けて見える大衣をまとい、立像は右手施願印、左手は肩まであげて衣端を握るのに対し、坐像は結跏趺坐と倚坐との坐法で、いずれも胸前で転法輪印(說法印)を結んでおり、これら立坐の像容は後述する僧院窟の佛像においても見られる通形である。その衣裾の全然ない透薄の衣の表現は、螺髪に覆われた頭部や内臂の形などとともに、グプタ時代サールナート佛の特徴的な様式であり、両者の間に親縁関係があったことは疑いをいれない。もっともアジャンタの佛像は全般的にサールナート佛のように洗練されておらず、彫法に粗雑なものもあり、ことに体軀の表現に重さと固さが目立つ。しかもその中で第19窟の正面や前庭周辺の佛像にすぐれた作が少なくないのは、当窟の開掘がグプタ文化期の盛期に当たっていたことと関連するであろう。そのほか同じ窟の正面大窓の両側に立つ彫刻した一対の護神ヤクシャ(Yakṣa)や、前庭左壁の下辺を占める龍王と龍妃のような、造形的に特に傑出したものも、佛像と並んで彫出されている。¹⁴⁷⁾

第26窟の佛像はこれに比べると作柄が落ちるが、佛塔正面の佛倚坐像などの好品もあるほか、左右の側壁の壁一面に彫られている佛説法図や佛伝図の浮彫が注目される。説法図は倚坐說法印の佛を中央にして、その左右に佛または菩薩の立像を配し、なお供養者や飛天などを加えており、ほかの幾つかの窟でも見られる一般的な構図である。ただここで注意されるのは、佛の足を載せる蓮華が池中からはえ出し、その茎を2龍が支え持つモチーフの多く用いられていることで、同様の例は第6窟上階および第22窟広間左右の各祠堂内佛説法図や第7窟の



11 第26窟 五菩薩 涅槃像背後 監視する在家の人々

千佛などにも見られる。これらの佛說法図に対して、明らかに佛伝の情景と知られるのが、涅槃と降魔とを扱っている左側壁の壁の浮彫である。涅槃佛は横臥する佛の巨大なことで有名で、全長7.27m。台座のところには悲嘆する佛弟子や在家の人たちが、また佛の足元には阿難(?)が表わされ、なお上方には供養する飛天の列などが見える。降魔図はその裏にあり、菩提樹下に坐る佛の肩に、襲いかかる悪魔の軍勢や誘惑する魔女の群れなどを密集させた、変化に富む構図に成っていて、第1窟にある同一主題の壁画と対比される。

次に僧院窟にあっては、彫刻による荘嚴は比較的少なく、おもに柱と入口とにかぎられているが（その代りに壁面を壁画で飾ったが）、ただ本尊佛をまつ佛堂を付けたことと関連して、本尊以下の佛像その他の彫刻が佛堂や前室に集中しているほか、さらに祠堂を設けて佛像などをまつ場合もある。佛堂の本尊はいずれも佛坐像で、台座上に跏趺坐または倚坐し、転法輪印(說法印)を結び、台座正面には輪宝と2鹿とを表わすのが例で、たいてい左右に脇子を持って立つ侍像を伴い、また上方左右に供養する小飛天を加えている。本尊の像高は第1窟で台座とも3.12mあり、最大は第16窟の本尊倚坐像で4.12m、やや怪異な像容である。左右に脇侍や供養者などを配し、作柄もすぐれているのは第17窟、第1窟、第2窟、第4窟であるが、どの佛像も頭部や体軀が大きく、充実して迫力に富むのに、結跏した下肢に厚みが乏しく均衡を欠くうらみがあり、彫成も雑で、かえって侍像などのほうに魅力ある造形のものを見出す。

ところでこれらの本尊佛は、台座正面に輪宝と2鹿のモチーフがあることからしても、釈迦佛の說法相を表わすと解して誤りないように見える。しかしその脇侍には脇子とともに蓮華を持つものが第2窟や第17窟で認められ、蓮華手(Padmāpāṇi)菩薩(觀音菩薩)が要図されているとすると、その本尊の佛も従来の歴史的な釈迦佛とするわけにはゆかないかもしれない。第4窟や第6窟で、本尊をまつ佛堂の左右壁を幾体かの佛立像浮彫で飾っているのはとにかくとしても、第7窟の場合のように、本尊の左右脇侍として、脇子を持つ像のほかは佛立像3体ずつを加えているなどの例もあり、すでに大乗の佛が要図されていることは否定できないように思われる。しかしだからといってその本尊佛を、たとえば阿彌陀佛に想定しようとしても、遺憾ながらその根拠は全く見当たらないのである。

佛像彫刻は上記のほかにも多数あり、たとえば第6窟上層では広間の壁に大小立坐の佛像を並べ刻んだり、広間の左右壁や正面壁に附した祠堂に佛三尊を彫ったりしており、また第7窟の佛堂前室では千佛を壁面いっぱいに浮彫し、ほかの窟における千佛の壁面と対抗しているのも見られる。そのほか佛像ではないが、僧院窟にある尊像彫刻で特に注目されるものに、第2窟東壁の左右二つの祠堂にまつられている一対ずつの神像（いずれもヤ

図140

図171

神11

図172

図57、 図14

図90、 図107、 図131

図130、 図136

図142

図135, 137

図138

図140, 143



12 第16窟 前壁天井 童児形ヤクシ・神



13 第16窟 前壁天井 キンナラ夫妻



14 第4窟 正面壁 観音菩薩救済



15 第26窟 前壁右 観音菩薩救済

クシ・神)がある。その右祠堂の場合は、長方形の台座上に片足垂下の豪華ポーズで坐る切女のカップル像で、脇侍のほか多数の子供を従えている。これは予世連の神ハーリデー Hārīti(阿梨帝母、鬼子母神)と、その夫であるパーシカ Pāṇḍikaを表わしたものに相違なく、同様に子供のとり巻く夫婦像はガンダーラ Gandhāra 彫刻に先蹤が多い。2神の肥満した体軀も豊かな韻容もなかなか写実的に造形され、台座とも4.73mという巨像であることも手伝って、すこぶる迫力がある。同様の巨像2体は左の祠堂内にも見られるが、この2体はともに肥満した男神像で、且つほとんど全く同一の像容に表わされていて、なんの尊を意味しているか聞かでない。

彫刻の優秀さでは第16窟前壁の天井を飾る像も特筆される。前壁の天井に刳出された舟木の梁の各両端に、ちょうど下から見上げられる形に、上の重みを支える肥満した一対の童児形ヤクシ・神数組と、相俦して飛翔する男女カップルの飛天2組、および半人半鳥の可憐なキンナラ Kinnara(緊那羅)1組を高浮雕している。いずれも造形感覚のすぐれた好ましい彫刻で、彫法も洗練されており、先にあげた第19窟の龍王図などとともに、アジャンタにおけるゲプタ彫刻の中では最右翼に位置すべきものである。

一方、僧院窟にある説話図的な群像浮雕は、先に見た第26窟側壁のそれと同様の神說法や佛三尊が、第4窟正面壁の中央入口左や、第11窟正面壁右のフリーズなどに見られるにすぎない。同じく説話図的な構図のものに、第4窟中央入口右に浮雕された観音菩薩救済がある。類似の図は第26窟前壁の右方の祠堂壁にもあり、またオーランガーバードの第7窟にも存し、いわゆる《急彼観音力故》の信仰が当時流通していたことを示していて重要である。そのほか列柱の柱頭を飾るのに佛位図や説話図をもってしたものも少なくないが、第1窟正面の2段にわたる長い軒地版のフリーズは特に注目されるもので、森林の中の動物や人間の生活、また説話の情景などを細



16 第23窟 正面飾女神像正面

かく且つ克明に浮彫してあり、左側の祠堂上のフリーズでは、明らかに佛伝中の四門出遊と知られる數圖を連続的に描いているのが見られる。この第1窟正面のフリーズに劣らず優秀なできばえを示しているものに、第23窟正面廊左の祠堂の入口上部を飾るフリーズがあり、魔王夫妻を中心としてこれに侍女たちを配したもので、人物の姿態表現がことに楽しく、その下の波状文も流麗である。

同60,61

同35

同16

なおアジャンタの彫刻で見逃せないのは、僧院窟の中央入口や佛堂入口の浮彫による裝飾意匠である。入口の上と左右合わせて三方に、ちょうど2重3重の楕をつけたようにして、その帯状部を美麗な文様や官能的な女神像などの浮彫で飾ることは、グプタ時代から流行し始め、どの宗教の建築にも用いられた。アジャンタの場合は、正面の中央入口だけについて見ても、各窟それぞれに変わって行っているところが多いが、まず早い開削の第16、17の2窟では、浮彫は左右上隅にマカラ makara 魚の上に立つ半裸の樹下ヤクシー Yakṣī 女神を配するだけで、上と左右の帯状部を壁画で飾っているのが珍しい。保存のよい第17窟のほうは、男女一對のいわゆるミトゥナ mithuna で囲み、上に過去七佛と釋來佛である弥勒菩薩とを並べ描いている。しかし普通にはそれらをすべて浮彫で飾り、樹下のヤクシー女神やミトゥナの表現をより官能的にしたり、細かい唐草文を多用したりしており、佛堂入口や前室正面においても同工展曲の裝飾意匠となっている。樹下女神のモチーフはインドでは古い起源のもので、佛教彫刻の最初期から現われて魅力を感じているが、ここアジャンタでは上記した入口の左右上隅のほか、柱の柱頭部の飾りなどにも用いられ、侍女あるいは重女を伴う場合も少なくない。なおグプタ時代以降では、入口左右にヒンドゥー教の2河神、ガンガー Gāṅgā とヤムナー Yamunā (ともに女神)を配するのが例となるが、アジャンタの左右2女神ではまだ単に樹下女神と見るべきようである。

同21,229

同62,127,128,同10

同32,153,156

同59,106,155,同28

IV 壁 画

1 各窟の壁画の概要

アジャンタを特に世界的に有名にしている壁画は、現在剥落や損傷が多いながら、痕跡をも含めて約半数の石窟に残っている。最も豊富に存しているのは第1、2、16、17の4窟であり、これだけではほとんどアジャンタの壁画を代表している観がある。そのほかでは、第9、10の2窟壁画が、古代初期に遡る古画を若干残していて特に注目され、また後期の壁画の断片を多少とも保存しているものに、第6、7、11、19、21、22、26の諸窟があり、さらに彩画の痕跡だけならば、第4、15、20の諸窟でも認められる。しかしすべての石窟が元来壁画で飾られていたとはかぎらなかつたらしく、未完成窟では彩画にまで及んでいないのはもちろんである。なお第1期の簡素な僧院窟(第8、12、13、15Aの諸窟)には壁画による荘嚴の形跡は見当たらない。

以下、壁画のあり方と内容とを各窟ごとに順次眺めてゆくが、これについては本書の巻末見取図のほか、グリフス並びにヤズダニの図録に、壁画の所在を示す見取図が収められており、参照されたい。⁽⁴⁰⁾

1) 祠堂窟の壁画

礼拝の本尊であるチ・イティヤサすなわち佛塔(ストゥーパ)をまつる祠堂窟は、第1期でも第2期でも、同時代の僧院窟に比べてより急入りで造られているが、壁画による内部荘嚴が必ずしも豊富であったとはかぎらない。それでも第1期の場合には、祠堂窟だけが壁画で飾られていたのであり、第2期の祠堂窟も第19窟および第26窟ともに、彫刻の豊富な荘嚴のほか、彩画が天井や側壁の随所に施されているのを見る。

第10窟

第1期窟でも最も古いこの窟の場合、古画は左右両側壁の壁の上半に帯状に長く描かれていた跡を残している。今は大部分剥落し去り、わずかに残ったところも煤でひどく黒化している上に、発見以来落書ですきまのないほどに上塗りされてしまっている(現在ガラスで保護されている)。図相はほとんど弁別しがたいほどであるが、壁画の内容については、ハイデラーバードの旧政庁やインド考古局で複製した模写⁽⁴¹⁾によって、ほぼその大要を知ることができる。まず左側壁の壁には菩提樹や佛塔を礼拝供養する王の行列などを描いてあり、古代初期の浮彫に対応するすこぶる古拙な構法に成っている。これに対して右側壁には、奥寄りにはシ・ヤーマ Śyāma (Sāma, 賤) 本生、その右方に続いて六牙白象本生の長いフリーズがあり、これまた古代初期に遡るべきものに相違ない。シ・ヤーマ本生は、この名の仙者が山中で貧民の父母を養っていたところ、貧民に來た王のために誤って射殺され、しかしそ

脚1
図7.8

脚1、脚12
脚12



17 第10窟 右側壁 シニケーヤ本生(古画)

の孝養の徳が天に通じ、もとどおり生き返ったという説話であり、また六牙白象本生は、國王の妃に生まれ変わったかつての象王の第2夫人が、嫉妬のために獵師を山中に派遣して、六牙を持つ素晴らしい象王を殺させるが、獵師の持ち帰った牙を見てたちまち悶絶し、地獄に落ちたという本生活である。この二つの説話は、ともに古くパールプット Bhārhu (前2世紀)やサーンチー Sanchi (前1世紀後期)の浮彫にすでに扱われており(様式的にも後者とはは並行するであろう)、下ってグプタ時代のアジ・ンタ第17窟でも、同じ主題の壁画を見ることができる(後述)。

なお第10窟には上記の古画のほかに第2期の壁画もあり、列柱に描かれている佛像などがそれである。八角柱の各面を数段に仕切り、そこに立坐の佛像を多数彩画し、また側壁の天井にも佛坐像を描いてあり、さらに柱間の長押の下面にも蓮華文様などが認められる。これらの図はみな第2期すなわちグプタ時代の様式を示すもので、当時の盛んな作画活動の間に描かれたことを示している。右側壁の下辺にわずかの部分を残す佛說法図なども、剝落し去った古画の上に描き加えたものに相違ない。なお本尊である佛塔(チ・イティヤ)にも彩画を施した痕跡をとどめているが、これもまたおそらく第2期におけるものと思われる。

図5,6,補38

図2,5

第9窟

この窟もまた第1期と第2期とに属する2種の、様式的には違った壁画の断片を残している。彩画されていた箇所は、左右側壁の壁のほか、正面壁内側と奥壁、身廊の三方をめぐる天井小壁、および列柱であるが、ここでも剝落が多く、図様はあまり明らかでない。古い壁画である程度図様の跡づけられるのは、正面壁の内側左(入口をはいって左の壁)に描かれているある龍王等の礼拝図と、左側壁の上辺を占める佛塔供養図などの長いフリーズぐらいである。ことに前者は第2期壁画がその上を覆って描かれていた関係で、彩色もかなりよく残っている。以上の2図は第10窟の古画とほぼ同様式のもので、古代初期の浮彫と比較されるであろう。これに対して第2期の壁画は、身廊の天井小壁や列柱、また正面壁内側と奥壁とを占めていたもので、単独の佛像(おもに列柱)ないし脇侍を伴った佛說法図などを描いており、中には佛伝図らしいものも1~2認められる。そのほか列柱の上部と天井小壁との間は、牧童に獅子・堪牛・鹿などを配した装飾的なフリーズで飾られていた跡を残している。

図9

図11

第19窟

第2期開掘の代表的なこの祠堂窟は、既述のように内外が豊富な彫刻で飾られているが、彩画による荘厳な佛像の面も少なくない。すなわち内部は、佛塔も柱も柱頭の飾りや佛像などもみな彩色された跡を存していて、かつてははなやかな色彩に輝いていたことが察せられる。壁画は、左右側壁の壁全体にわたって描かれている佛像

図148,153,208



18 第19窟 身廊の小壁と天井装飾画

図154

の並列と、側壁並びに身廊の天井を飾る装飾画とである。側廊の佛像は3段に並べ描いて、左右壁から佛塔背後の壁にまで及んでいたもので、数かはなはだ多い。佛像の別は上2段が障屏を背にした坐像、最下段が多くは立ちまたは歩く佛像とし、たいてい両脇持ないし飛天の2飛天を伴うが、なお比丘を伴ったり、母子の施食を描くなどの変化も見られる。側廊の天井は図154からも窺われるように、蓮華唐草の連続文などで飾られ、また身廊の天井では垂木の間に、佛坐像と佛塔とを交互に多数描いている。なお第26窟にも身廊の天井に装飾画があり、肋骨のように横に並び間隔で並ぶ垂木と垂木との間に、草花や飛天などの小さい装飾画で填められる。

図18

図25

2) 僧院窟の壁画

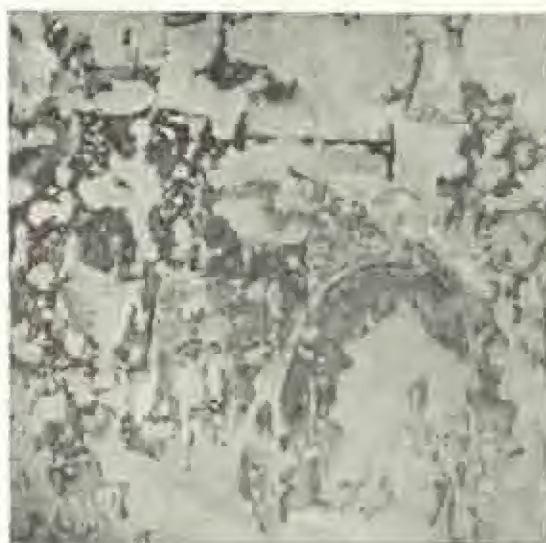
僧院窟で壁画の存するのは第2期窟だけにかぎられるが、逆に第2期の僧院窟がすべて壁画で飾られたというわけではない。僧院窟で最も豊富に壁画を存しているのが、第1、2、16、17の4窟であることは前にも触れた。これらの4窟は石窟の章でも述べたように、ほぼ同様のプランに成り、したがって壁画のあり方も大体同じである。すなわちこれらの石窟では、彩画は正面廊(ただし第1窟を除く)、広間四周の側廊、佛堂と佛堂前室(ただし第16窟には前室がない)の各壁面、並びに各部位の天井、広間や前室の柱など、ほとんど内部の全面にわたっていたことが知られる。壁の高さ4m前後、広間の側廊壁についていえば、幅も奥行も約20m(第2窟はやや小さい)。その壁面には入口や窓、また奥の佛堂前室や祠堂、および十数個の房室入口が開口してはいるが(港末見取図参照)、残りの広い壁面はほとんどすきまなく、上から下へいっばいに彩画されていたのである。その当初の様子は推して知るべきであろう。現在では保存のよい壁面でも、下辺の壁面はたいてい剝落し去って跡をとどめておらず、残っているのはおもに上部だけで、それも剝落や損傷が多い。壁画の主題に関してはのちにも述べるが、大体説話画、佛像その他の尊像画および装飾画の三つのカテゴリーに分けられる。そして説話画における構図の展開から見ると、原則として、中央入口からはいって前廊を左へ、次いで左廊を奥に進んで後廊に曲がり、後廊中央の前室から佛堂の本尊にもうて、また後廊に戻って右折し、右廊を過ぎて前廊へと帰ってくる順序、すなわち右繞(右まわり)しながら壁面を眺めて行く順序に、大体画面を構成していたことが知られる。

図69, 123, 挿29

次にこれらの4窟から始めて、主要な僧院窟における壁画とそのあり方について概観してみよう。

第16窟

この窟は4窟中最も古く、且つ開闢年代も大体押えられる重要窟であるが、壁画の剝落は4窟中最もひどい。まず正面廊ではその後壁も左右壁も、さらに列柱上の長廊内側も、みな彩画されていた形跡があり、しかしたい



19 図16續 正面壁後壁立端 三道宝階降下

ていは剝落して、図相のある程度判明するのは、後壁左端部に描かれた、佛の三千三天より降下するいわゆる三道宝階降下を図したらしい大きい構図の一部分と、長押内側に断片的に残るスクローマ Sutasoma 本生(?)の図々らしいにすぎない。この正面壁後壁の内側すなわち前壁の壁もまた剝落が多く、左側入口をはいった左に、象本生——国王に追放されて深い森の中を旅する飢えた七百人を救うために、崖から身を投げて自殺し、その肉を提供した慈悲深い巨象の物語——に比定される図の一部を認めるだけである。なお前壁左端には右隣りの壁柱の前

神19

神2

に掛けて、幾つか散見される説話図の断片があり、機智によって数々の難問奇問に解答を与えた少年マハウレダ Mahausadha(=Mahosadha, 大藺)賢者の物語(大薩婆本生中の挿話)を扱っているとする提説があるが、剝落が多いために確かめることはむづかしい。

次に左端ではまず、アジャンタ壁画の中でも特に傑出したできばえを誇るナンダ Nanda の出家物語を描いた図があり、剝落や黒化が多いながら、美女のはまれ高いナンダの妻の嘆きや、ナンダが佛によって出家させられる場面など、感動的なシーンが巧みに描かれている。続いては過去七佛の並坐、さらに佛倚坐說法とこれに配する飛天の図などが認められる程度である。右折して後壁の壁には、中央の佛堂をはさんで、左側に倚坐說法する佛(その坐る蓮華座の葉を2龍が支え持っている)を中心とした群像を、右側に同じく說法する佛と多数の聴聞者とをそれぞれ図してあり、ともに佛伝中のある場面を扱ったものとしてとすることができるとは、正面の剝落損傷がはな

図19,20

図18,204

はだし。

転じて右端に進むと、その壁面が全部佛伝のいろいろなシーンに充当されているのを見るであろう。まず左方、この右端に開口している三つの居室入口のうち、前壁側から第3と第2との間には、下から上へ順次、四門出遊らしい行列、樹下觀耕と憂愁の父王夫妻、市内を行乞する佛、牧女の乳糜塗写、2商主の施食の各場面を描き、また第2、第1居室入口の間には、左右を蓮華唐草文帯で仕切った中に、占相・競射・勉強および不明の図の4景を描いており、さらにその上方には、既述左端のナンダ出家物語に匹敵するすぐれた宮廷内のシーンがあり、黒ずんで図相やや不鮮明であるが、貴人が円堂内に坐って女性等に囲まれている図と、美女(ただし脚だけしか残っていない)の眠る深夜の寝室の情景とが示されている。おそらく摩耶(Māyā)夫人の托胎の夢とその夢を王に報告するところとを描いたものと解される。なおその上方にも消えかかった図があり、あるいは森林中の太子の修行などを扱っているのかもしれない。最後に前壁に戻って、右入口をはいった右側の壁(前壁の右端部)では、剝落と損傷とではほとんど全く図相の跡づけがない中に、長髪(長髪)の仙者や嬰龍門などの姿が認められ、そのうちの一人物には書銘で名前が記されていて、有名なヴィシュヴァンタラ Visvamtara 本生を描いてあったことが知られる。



20 第17窟 壁画 飛天散花と天竺散花圖



21 第17窟 後壁 スタツーマ本生（蓮華印位）

そのほか天井も第1窟や第17窟などのように、美しい旋輪文で彩画されていたらしく、その形跡をとどめているが、右側天井に少しく残る以外、ほとんどみな剥落し去っている。

■ 44 184 185 186 187 188 189 190 191 192 193 194 195 196 197 198 199 200 201 202 203 204 205 206 207 208 209 210 211 212 213 214 215 216 217 218 219 220 221 222 223 224 225 226 227 228 229 230 231 232 233 234 235 236 237 238 239 240 241 242 243 244 245 246 247 248 249 250 251 252 253 254 255 256 257 258 259 260 261 262 263 264 265 266 267 268 269 270 271 272 273 274 275 276 277 278 279 280 281 282 283 284 285 286 287 288 289 290 291 292 293 294 295 296 297 298 299 300 301 302 303 304 305 306 307 308 309 310 311 312 313 314 315 316 317 318 319 320 321 322 323 324 325 326 327 328 329 330 331 332 333 334 335 336 337 338 339 340 341 342 343 344 345 346 347 348 349 350 351 352 353 354 355 356 357 358 359 360 361 362 363 364 365 366 367 368 369 370 371 372 373 374 375 376 377 378 379 380 381 382 383 384 385 386 387 388 389 390 391 392 393 394 395 396 397 398 399 400 401 402 403 404 405 406 407 408 409 410 411 412 413 414 415 416 417 418 419 420 421 422 423 424 425 426 427 428 429 430 431 432 433 434 435 436 437 438 439 440 441 442 443 444 445 446 447 448 449 450 451 452 453 454 455 456 457 458 459 460 461 462 463 464 465 466 467 468 469 470 471 472 473 474 475 476 477 478 479 480 481 482 483 484 485 486 487 488 489 490 491 492 493 494 495 496 497 498 499 500 501 502 503 504 505 506 507 508 509 510 511 512 513 514 515 516 517 518 519 520 521 522 523 524 525 526 527 528 529 530 531 532 533 534 535 536 537 538 539 540 541 542 543 544 545 546 547 548 549 550 551 552 553 554 555 556 557 558 559 560 561 562 563 564 565 566 567 568 569 570 571 572 573 574 575 576 577 578 579 580 581 582 583 584 585 586 587 588 589 590 591 592 593 594 595 596 597 598 599 600 601 602 603 604 605 606 607 608 609 610 611 612 613 614 615 616 617 618 619 620 621 622 623 624 625 626 627 628 629 630 631 632 633 634 635 636 637 638 639 640 641 642 643 644 645 646 647 648 649 650 651 652 653 654 655 656 657 658 659 660 661 662 663 664 665 666 667 668 669 670 671 672 673 674 675 676 677 678 679 680 681 682 683 684 685 686 687 688 689 690 691 692 693 694 695 696 697 698 699 700 701 702 703 704 705 706 707 708 709 710 711 712 713 714 715 716 717 718 719 720 721 722 723 724 725 726 727 728 729 730 731 732 733 734 735 736 737 738 739 740 741 742 743 744 745 746 747 748 749 750 751 752 753 754 755 756 757 758 759 760 761 762 763 764 765 766 767 768 769 770 771 772 773 774 775 776 777 778 779 780 781 782 783 784 785 786 787 788 789 790 791 792 793 794 795 796 797 798 799 800 801 802 803 804 805 806 807 808 809 810 811 812 813 814 815 816 817 818 819 820 821 822 823 824 825 826 827 828 829 830 831 832 833 834 835 836 837 838 839 840 841 842 843 844 845 846 847 848 849 850 851 852 853 854 855 856 857 858 859 860 861 862 863 864 865 866 867 868 869 870 871 872 873 874 875 876 877 878 879 880 881 882 883 884 885 886 887 888 889 890 891 892 893 894 895 896 897 898 899 900 901 902 903 904 905 906 907 908 909 910 911 912 913 914 915 916 917 918 919 920 921 922 923 924 925 926 927 928 929 930 931 932 933 934 935 936 937 938 939 940 941 942 943 944 945 946 947 948 949 950 951 952 953 954 955 956 957 958 959 960 961 962 963 964 965 966 967 968 969 970 971 972 973 974 975 976 977 978 979 980 981 982 983 984 985 986 987 988 989 990 991 992 993 994 995 996 997 998 999 1000

第 17 窟

第16窟と並んで5世紀の末頃に造営されたと見られ、壁画を豊富に保存している点ではアジャンタ随一であり、彩色も第1窟と並んで最もよく残っている。当窟ではまず正面廊後壁の上辺一帯に、あざやかな彩画の比較的によく保存されているのが目だつ。左端の図はヴァシ・ヴァンクラ本生に相違なく、これに続く貴人の行列と後宮内の恋愛の図も、あるいは同じ物語の連続であろうか。次に中央入口をはさむ左右の壁は、飛天の群れて占められているが、下方は三面宝冠の部分が見え、第1窟のような菩薩立像が描かれていたことは確かである。左は主神を囲む男女の神々、右は2組の男女神その他で、あるいは合掌しあるいは音楽を奏し、あたかも雲中を遊泳するような両世を後方になびかせながら飛翔するそのバックには、ごつごつした特異な表現手法の岩山が望まれ、その間に雄雄の可憐なキンナラ（人鳥）や仙人・天人、また樹々や草花が配されるなど、なかなか雄大な景観である。飛天供養図の右方には、標記中の大きな事件、王舎城（Rājagṛha）における醉象降伏を、幾つかの情景に描いて物語っている図があり、なお中央入口の上には石窟の意でも触れたように、過去七佛と行来佛である弥勒菩薩との8尊坐像を並べ、また飲酒遊樂のミトナ mithuna を幾つか配している。さらに正面廊左壁では輪廻応報の理を



22 第17室 後壁 スターマ本生 (竹貫)



23 第17室 後壁 釈迦本生



24 第17室 後壁 釈迦本生

示す五趣生死輪の図と、マニパドラ Manibhadra というその名の書銘あるヤクシ・立像断片とが残り、またその隣り、正面列柱の左端上の長押裏には、第4室の浮彫図と似た観音八蓮救済の図が断片的に存するほか、同じ正面壁の右壁には、多数の聴衆を前にして佛の説法する図3種が描かれる。このように第17室の正面壁は壁画による荘厳が豊富に施されるが、さらに天井も格天井風に仕切ってその中に、変化に富む美しい蓮華文様を填めたもので一面に飾られ、またその中央入口の前では、円周内に蓮茎で六弁形を作り、各弁内に男神の上半身を放射状に配した風変わりな意匠の装飾を描いてあり、各神みな前腕を重ね合わせた形としているのも注目される。

図30

図5, 図20

図6, 7

図45

中央入口をはいった前廊の左部には、窓との間に第10室の古画と同じ主題のバサ白象本生図、窓と左入口との間に大猿本生——自ら橋となって配下の猿の群れを逃げさせた猿王の物語——の図、左入口の左に図前のあまり明らかなでない象本生らしい図が残る。さらにこの前廊の左壁には、剣を横たえて坐る王または王子とこれをめぐる人々など、内容不明の物語図が展開し、また同じ壁の扉室入口の右方から壁柱の左側面にかけては、彩色のかなりよく残るハンサ Hamsa 本生の物語（後述第2室の条参照）が描かれている。次に左廊の壁は全面ヴィシェヴァンタラ本生の図に当てられる。図の室である大衆を布座したために図から迫放され、妻子とともに森林の生活にまいり、ついには妻子をも乞われるままに迦婆羅門に寄進したというこの王子の徹底した布座行を、多数の連続する情景として描いた大きい構図の説話図である。進んで後廊にはいると、その左壁の上辺には、兵馬の相戦う内容未詳の図があり、下方の扉室入口の左には、思慕の男のために断崖から突き落とされた猿の本生（別の大猿本生）の図が鑑別できる。次に右に曲がって後廊の後壁左部では、全面がスターマ本生の物語で占められている。雌獅子と国王との間に生まれた子がやがて国王となり（麗正王という）、人肉の味を知って野性を取りもどし、

図46, 図15, 図34

図47, 48, 図33

図49, 図21, 図22

森林の中に逃げて次々と諸国の王99人を捕え、最後のひとりとしてヌタソーマ王を捕えたが、この王の尊厳のゆえにすべてが赦われるに至ったという物語であり、多数のシーンが錯綜していて、一々の図相の解明はなかなか容易ではない。

次に佛堂前室では、左右の壁に佛伝中の二つの大きな奇跡の事件が描かれている。左壁は三道宝階降下、すなわち三十三天での説法を終えた佛が、三道からなる階段によって降下したという伝説を扱い、保存状態もかなり良好である。これに対して右壁は剝落が多いが、いわゆる舎衛城(Śrāvastī)の大神変を描いていたのに相違なく、外道を摧伏するために佛が化作したという多数の立坐の佛像を上辺に配し、その下方にはこの神変(奇跡)に驚嘆して仰き眺める外道の群れや国王以下の人々を描いてあったようで、その一部がはっきりと残っている。この前室の後壁で佛堂入口の左には、行乞して家の前に立つ佛と、その佛に子供を示している母親とを描いてあり、その子供を佛の子ラーブラ Rāhula と見れば、あるいは佛の娑羅樹説法を意味するともすることもできようか。なお前室正面の豊富な装飾意匠に成る柱の下部にも壁画があり、しかし佛堂内は彫刻だけで壁画による荘厳は全然施されていない。

この石窟の右半分も既述の左半分と同様、壁面を填めている壁画は比較的よく保存され、図相も大体たどることが出来る。まず後室の後壁右部では、前室に近い所から順次、本生図らしい説話図、鹿狩りの王がかえって鹿に救われたというジャラバ鹿 Śarabha-mrga 本生の図、母の象に孝養を尽くした子象を主題とする母扶養象本生の図、次いで最も右の房室入口と後廊右壁との間に、第10窟と同様のシェーヤーマ本生図と、早天続きで池の水が干れ、仲間魚たちが鳥の餌食となっているのを、天に祈り大雨を降らせて救った魚本生の図というように、いずれも本生話を扱った図が続き、剝落のはなはだしい後廊右壁の左端にも、水牛本生図——おとなしい水牛に悪ふざけしたり軽蔑したりした猿が、同じことを婆羅門にも試みて捕えられ殺されたという物語の図が描かれる。転じて右壁では、全壁面がシンハラ Sindhala 物語の多数シーンから成る大きな横図で占められ、左廊の全壁面はわたるヴァンシェヴァンクラ本生を扱った図と相対している。離散して漂着した島が人食いの羅刹女(女鬼)の島で、人々みな殺される中で、シンハラのみ空飛ぶ神鳥に救い出されて故国に帰るが、島で彼の妻となっていた羅刹女が子を産んで現われ、彼が恋しないのを見て国王をたぶらかし、王以下宮廷内の人々を皆殺しして去ったため、擁立されて灌頂即位したシンハラは、大軍を率いて羅刹島(今のセイロン島)を征服し、羅刹どもを追放したという物語で、多くの情景が錯綜しているとはいえ、各場面とも詳細に描かれ、ことに象軍を船に載せて渡海攻撃するあたりは最も生彩に富む。なおこの右廊の両端を扼している壁柱の面には、後廊右壁との間では守門神、前廊



25 第17窟 前廊右壁 シンビ本生 (複製)

右壁との間では化粧する婦人と侍女等のあでやかな姿を描いている。

図33

最後に前廊ではその右壁の扉室入口をはさんで、無眼のシンビ^{※100} Śibi本生を、またその上方に未比定の物語——軍隊の行進と貧者等に対する施食との2景を画している。(ともにあるいはシンビ王本生の続きかもしれない)。次に前廊の右半部では、上辺一帯が鹿に関する物語に当てられており、おそらく甞れる男を助けたルナ鹿 Ruru-mrgaの本生と、ニヤグロード鹿 Nyagrodha-mrga 本生——鹿の群れから毎日1頭ずつを国王の食膳に供することとしたが、^{※101} 孕んだ牝鹿の番に当たった時、その身代りとなった鹿王の物語——とを描いたものであろう。そのほか二つの窓の間には、山中で豪雨にあい熊の穴に逃げ込んで熊の世話になった宮恩の男が、村に帰ってから熊のありかを猟師に告げ、これを殺させたという熊本生の図があり、しかし画面の剝落と墨化とがひどく図相は明瞭でない。とにかくこの第17窟は以上の概観からでも窺われるように、説話画特に本生図が目だって多いのを特色とし、簡括する既述第16窟が画伝図を主に描いているのと全く対照的である。

扉25

図34

なお第17窟で見逃せないものに、天井や柱などに一面に施されている装飾画がある。正前廊の天井装飾については先に触れたが、広間の天井の場合は、中心部に同心円帯を重ね、その四方を方形に囲んで幾条かの文様帯とし、各帯をすばらしい蓮華唐草などの文様で填めている。図43ではその円形中心部と方形部との接点のあたりを示しており、雲中に男女の飛天が供養する形も、もちろん装飾的要素にはかならない。図41～42は同じくその方形部文様帯の部分であり、外方の流麗な蓮華唐草連続文様のほか、中間帯に描かれている図様が特に注目される。柱で仕切って人物や鳥獣・キンナラなどを配し、説話図的なものもあれば供養図もあり、いずれも画型で素朴で美しい表現に成っている異色の装飾意匠である。方形部の文様では蓮華文や幾何学文・波状連続文のほか、鳥獣の下半身を文様化して波状にうねらせた、複雑で空間的な形のものもあり、どの文様もすこぶる変化と独創性に富む。図40は前廊の天井中央部から広間天井の一部を見渡したもので、この蓮華を中心とする円形部は、おそらく円蓋形天井をかたどる意味であるに相違ない。なお広間を取り巻く八角の列柱もまた、全面草花文その他種々の文様や人物像などで彫画され、中には図34のような、縁頂の2キクシ^{※102}が並坐して楽奏を奏している姿すべき図様のものも存しており、当初の広間のはなやかさがしのばれる。

図43

図41, 42

図40

図44

図34

第 1 窟

転じて最も川下にある第1窟は、既述のようにプランの最も整った、建築的にきわめてすぐれた僧院窟で、大きさも形も前述の第17窟とほとんど等しいが、その正面の荘厳は、列柱の柱頭や軒絶壁、また中央入口の周りを飾る浮彫^{※103}だけであり、ほかの主要窟におけるような、壁画による荘嚴が正面廊後壁に施されていた形跡は見当た

図35, 36, 40～42

らない。しかしこの窟では広間の四隅の壁画が壁面でも美しく飾られていたためであり、彩色の保存も割合によく、第17窟とともに最も注目される。

まず前廊では、中央入口をはいった右の壁に未比定の図があり、剝落がひどい。宝冠を戴いた王座上の王らしい貴人に対し、数人の頭巾をかぶった、明らかに外国から来たと思われる人物が貢物をささげているところを中心し、多数の人物を配した構図に成立し、かつてはパルシアのサーサーン Sāsān 王朝ホスロー Khosrou の使節が、西インドのチャールキヤ王朝プラケーシナ3世に拝謁している図であろうと解され、特に注目されたが、現在ではそのような歴史的シーンをこの佛教窟の壁画に期待するわけにはゆかないというのが通説となっており、おそらくある本生話を扱った図と見るべきものであろう。同じ前廊では中央入口をはいった左の壁に、有名なシビ王本生の図を比定することができる。聲に追われて助けを求めて来た鳩の命に替えて、自ら鰥の肉を切り取り、これを秤量して与えようとした慈悲深い王の物語で、右方に大きい秤の置かれているのが目につく。これに続く左方の窓の上から左入口の上にかけては、剝落が多いながら、寝台に横たわる婦人を中心とする後宮の場面、門前に聖者らしい人物が立って祈願を乞う場面、宮女等が今は全く剝落しまった王妃(き)を囲む場面などが描かれるが、なんの説話であるかは明らかにしがたい。さらにこの前廊の左壁にも、閼王とこれによりかかって鰥龍を示す龍女とを中心し、舞踏したり淫戯したり食べ物を運んだりする女の群れを描いた説話図の部分が残る。

次に左廊では第1居室の上方に、龍の身でありながら聖行に励み、鎖師ともにひどく苦しめられてもよくこれを堪えしのんだサンカパーラ Saṅkhaṇḍa (Sāṅkhaṇḍa) 龍王本生の図があり、これに続いて残りの左壁壁全面にわたり、マハージャナカ Mahājāṇaka 王本生に比定されている物語図のさまざまなシーンが展開する。両廊の状況は比較的良好で、彩色のあるやかに残る箇所も少なくなく、そこには王宮内の王と王妃や美女のダンス、仙人との対話、騎馬や騎馬の行列、大舟中における舞宴など、はたして物語と対比するかどうかが明らかでない情景が続く。マハージャナカ王本生に比定する提説そのものも疑わしいが、どのシーンもみな、この壁画が描かれた時代におけるインド人の生活や風俗をそのまま写し出しているのに相違なく、風俗画として見ればより以上の興趣を



26 第1窟 佛堂前室左壁 降魔 (全)

おぼえる。後御堂左部の上辺に残る壁画も、聖者への施食や珍しい灌頂の場面を含んでいて、やはり同じマハージャナカ王本生の一部ではないかとされるが、ばたしてどうか。なお上記灌頂図の下方には、夫の不在中にいい寄った浮気男を次々と籠の中に閉じこめたという賢い妻アマラー Amarā の物語（大薩道本生または大業物語中の一挿話）に比定される図が部分的に残っている。

図69, 84, 87~89

図84, 別18

この後御堂では佛堂前室に近い左右の壁を飾って、アジャンタ壁画中の白眉として有名な《美しい菩薩》の像1体ずつが描かれる。ともに小さい睡蓮の花を手にしており、いわゆる蓮華手 (Padmapāṇi) 菩薩すなわち観音菩薩にほかならない。膝のあたりから下を失い、また諸所に剝落部分もあるが、菩薩の尊容はその彩色とともに比較的よく保存され、中央奥の本尊佛に対する左右の脇侍菩薩としてふさわしい、堂々たる偉容を示している。しかも単独の像ではなく、両者ともに周りを男女の侍者や供養者がとり巻く、また背景を奥深い山中の風景として、岩や樹々・草花の間に、飛天や寄り添う男女神や炎帝のキンナラ、さらに鷲鳥や猿などを配しているその扱い方に注目したい。次に佛堂前室にはいれば、その左壁にはアジャンタにおける佛伝図中の庄巻である降魔の図がある。佛の左右にはお化けのような顔々を並べて魔軍がひしめき、また前壁には佛を誘惑しようとする魔女たちが邪態を示している。これと対向する右壁の図は、上辺に数段の列をなす立坐の佛像が蓮葉の間に並ぶ構図で、おそらく第17窟前室の場合と同じく、舎衛城の大神変(奇跡)を描いていたのであろう。下辺がすっかり剝落して図相のたどれないのがうらまれる。この前室ではさらに佛堂入口の左右壁にも壁画があり、前記後御堂の蓮華手に類した像容の菩薩または門衛神1体ずつを描いてあったようで、その菩薩または神と妃との一部や、背景の隅に配されてあった凱陣夫婦の姿などが、右方の壁にわずかに認められる。

図71~74

別17

図70~72

図92, 別16, 別26

図93

後御堂の右部では既述の菩薩の図に続いてその右隣りに、チャンペッサ Campeyya 本生に比定される図の数景が残っている。チャンペッサという龍王が龍身から脱することを目指して聖行に励み、蛇取りに捕えられて国王の前で龍のダンスを踊って見せたが、のち自由を取りもとして国王に十分報いたという物語である。この後面の右壁には壁面がなく(左壁の場合も同じ)、次いで右壁壁も、もちろん全面にわたって影画されていた跡を残してい

図90, 94



27 第2窟 正面部左端至後壁 壁画 (Khamivadih)

るが、おもにコウモリのために荒らされて、図様のたどれるところはほとんどなく、説話図らしい図の登場人物が幾つか断片的に見られるにすぎない。しかし前壁の右壁では、王と王妃とを中心として美しい侍女たちのそとここに立ちまた坐る宮中の皇と、その右に続く牛などの見える断片図とが認められる。ある説話を扱ったものに相違ないが、手がかりになる示唆が見当たらず、未比定である。

第1窟はまた天井の美しい装飾画が比較的よく残っていることで、アジャンタでも屈指の窟である。広間の天井は、相対向する柱と柱とを結ぶように、縦・横の広い帯条を引くことによって計25の方形区画を形づくり、そのうち中心にある区画だけを円形とする以外は、どの区画も数条の帯状パネルに区分し、その各パネルをさらに数欄に仕切り、このようにしてできた大小の長方形や方形を、種々の文様や図像で填めまたは彩色帯としており、青・緑・褐色・赤などの彩色もよく保存されていて、半は剝げ落ちている現状からでも、そのかみの美観を想見することができる。おもな装飾意匠は、たとえば大きい長方形パネルでは、数頭の水牛や猪の下半身を文様化したものに花菱文を配し、また大きい方形区画では、尖り帽をかぶった異邦人(実際にはヤクシャ)の飲酒する図を描くなど、しかし最も多いモチーフは、蓮華・果樹・鳥・象・牛・矮人などをそれぞれ単独にまたは2種組み合わせ、いずれも多かれ少なかれ変形ないし図案化したもので、中型方形パネルはないてこれらで填められているが、当時のインド人の装飾文様に対するすぐれた感覚と熟達した技法とを十分に味わうことができる。なお佛堂前室の天井装飾は、後述する第2窟の場合などと類似したもので、中心部を円形、周りを方形とし、それぞれを文様帯で飾るほか、円形を用いた方形の四隅には、蓮華を持って供養する形の飛天を配しており、同様の円形と方形との天井装飾は広間中央部にも描かれていて、そこには男女カップルの飛天のなまめかしい姿も見られる。総じて天井には宗教的な意味を持つ図像を描かないのが伝統であったようだ。

第2窟

この窟は既述の3窟に比べてやや小さいが、壁画の豊富に存する点では第1窟に匹敵するであろう。ただ遺憾なことに、比較的最近(20世紀初期)まで隠者ないし行者の住むところとなっていたため、煙火による壁画の損傷が多く、ことに天井画の著しい褪色変色が嘆かれる。模式的に見て第2窟の壁画は、4窟中最もおそいというのが通説である。

まず正面壁では、天井の装飾画が比較的よく残るのに対し、その後壁の壁面はほとんど全面的に剝落し、わずかに仏入口の左右上部などに小断片が認められるにすぎない。しかし宝冠を戴く菩薩の顔の一部や、山中の自然景をバックにして礼拝供養する男女の神々や、また神々の王インドラ Indra (帝釈天)の頭なども部分的に見え、



28 第2窟 佛堂前室後壁右 千佛と寶勝

そこにおそらく第1窟後廊壁の菩薩図ないし第17窟正面廊の飛天供養図に類した構図のものが描かれていたことを推定させる。この正面廊の左右の端には小祠堂(真に開室を附す)があり、その中にも彩画の跡が存している。ことに右祠堂では、宮廷内における王の禪思、⁽¹⁰⁾ 眞に棄った王妃(?)の追放、山中における分鏡と川への捨て子などのシーンが判読され、本生図らしい図相であるが、まだ比定されるに至っていない。一方左祠堂のほうは、壁画がほとんど全く剝落しているにもかかわらず、書銘の存していることから、この堂の後壁には忍辱仙(Kṣānti-vādin)本生が、また右壁にはおそらくマイトリーバラ Maitribala(慈力)王本生が、それぞれ描かれていたと判断される。⁽¹¹⁾

佛27

次に正面廊の壁の裏側すなわち前室の壁も、ほとんど全面剝げ落ちて壁画を見ない。しかし剝落と黒化のはなはだしいその左壁には、第17窟前廊左壁の図と同様、蓮池に飛来して翼で捕えられた黄金のハンサ(hansa(鶻鳥))が、國王の前に連れてこられて法話を説き、且つ助けてくれた凱師に報いたという、ハンサ本生に比定される壁画が残る。⁽¹²⁾ これに続く右隣りの壁柱の一部から左廊の上辺、第2房室入口までの壁面には、佛誕前後の幾つかのシーンが連続し、兜率(Tuṣita)天上の菩薩や摩耶(Maya)夫人の托胎の夢、旃檀門による夢占い、ルンビニー-Lumbini 園における佛の生誕などの場面を比定することができる。なお左廊第1、第2房室間の下辺の壁には、比定ないし外道らしい鬘髪の人たちの群れいる、半ば剝落した図がある。また第2房室入口上には並坐する4佛(千佛図の残存か)が、さらにその右方、第3房室入口のあたりにかけては、いわゆる寶勝の千佛が描かれており、ヤズダニによれば11段で合わせて110の坐佛が数えられるというが、相当ひどく剝落している。

佛34

佛112

佛113

佛114

後廊では、その左壁と右壁とに壁画がないのは第1窟の場合と同様である。奥の左祠堂と佛堂前室との間には、椅子に倚坐した比較的大きい佛像(大半剝落している)を中央にして、同じ蓮華から出ている藍華座の上に坐った佛像多数を並べ描いてあり、おそらく舍衛城外における千佛化作の奇跡を図したものであろう。この図の右下隅には説法する佛と払子を持つ2侍者とが描かれ、蓮華座にはその図の寄進を記す書銘が部分的に読めるという。⁽¹³⁾ 同じ後廊壁の、佛堂前室と奥右祠堂との間では、豪華な宝冠を戴いた菩薩の図の存した跡が認められる。剝落が多いが、山中の風景を背景にして供養する男女や飛天などをこれに配したもので、おそらく第1窟のそれに近い美しい菩薩図が描かれていたのであろう。

佛124

次に佛堂前室では、左右の壁も後壁も全部が小さい佛坐像、いわゆる寶勝の千佛の図で埋め尽くされている。後壁の右に書銘があって、寄進のことを記してあったらしい。やや雑な描き方ながらおもしろみがあり、前述した後廊壁の舍衛城の奇跡図における佛坐像や、後述する佛堂内の佛坐像とも違う手法である。この第2窟は珍し

佛106, 110, 111

佛28



29 南空軍 右側 (上・左) ダーリック 野戦水庫 (下・右) マールブ森主砲台

と佛堂内にも壁画が描かれている。左右壁ではここでも梯坐像を並べているが、ほかの場合と違っていずれも説
 出印を結び、背後に障屏があり、扨子を持つ2侍者(菩薩)を伴うもので、赤褐色や緑色などの彩色も、また眼取
 りやパイライトもかなりよく残る。この佛堂の側壁すなわち入口をはいった左右の壁にも壁画があり、侍者を伴
 う菩薩立像を1体ずつ描いている。右壁は明らかに蓮華手すなわち経書であるが、左壁のほうは水瓶を持ち、あ
 るいは弥勒菩薩と見て差し支えないかもしれない。佛堂の左右にある二つの祠堂の左右壁もまた彩画で飾られ、
 保存状態もかなり良好である。奥左祠堂では左右の壁ともに、建物の中にかしめく多数の女性群を表わしている。
 供物をもって本尊である2体のサグナ像を供養するところと解されるもので、いろいろの姿態表現になる美し
 い女性等ばまじって、醜態な沙門らしい男たちも見えるが、一氣変わった画法に吸っている。奥右祠堂の場合も
 同じく女性群を描いているが、ここでは岩や樹々を配した山中の景とし、遊び戯れる子供たちを伴うのも、本尊
 が子供等の神ハーリティー(阿梨帝母)だからに相違ない。黄からい淡紅色に拙く眼取りを施し、濃い赤褐色でく
 った肉身の感覚的な表現は、アヴァンタでもほかには見ない独特のものとして注目される。

2526

2102, 183

2105, 36

転じて右壁では、まず後壁との境にある壁柱に数人の人物が描かれ、次いで右壁壁の第3居室入口との間に、
 川で溺れかかった忘恩の男を自分の背に乗せて救助した妻の物語、ルル里本生の因があったが、大半剝落して今
 は見えない。この第3居室から第2居室、さらにその右上辺にかけては、幾つもの場面にあたって物語られるダ
 ヲウ賢者 Vidura-pandita 本生因が展開する。彩色の保存も割合に良好で、植女がブランコに乗って恋人の
 訪れを待つ場面を始め、龍主の宮廷や賢者の法話、また賢者を賭けて王とサグナとが博戯をおこなう場面など、
 興味深い情景が熟練した筆致で描かれ、第2窟壁画の中でも最も生彩に富む箇所である。次に右面第2、第1房
 室入口の間には、プールナ Purna 龍主物語に比定される図が描かれている。大海を幾度も航海して巨利を得た
 プールナが、他の教えに傾依したことにより、兄の船が難破するのを救い、輸入した栴檀の材で精舎を作り佛を
 招いたという。いわゆる賢者物語(Avadāna)の一つであり、特に帆を揚げて航行する大船の描写が注目される。
 前壁に移ってその右壁は相当ひどく剝落しているが、居室入口の左側では、美なに置かれた王の部分や、玉座に
 坐って剣を抜く王の足もとに、美しい女性が跪坐叩頭している場面など、比較的色あざやかに残っている(ただ
 し人物の頭は全部削られている)。同じ居室入口の右側にも、王者らしい人物(菩薩ではあるまい)と数人の男女
 とを描いた、構法のやや複雑な図の一部が認められる。しかしこれらの図がどのような説話を扱っているかは明
 らかにされていない。

2109

2115, 116, 118~120, 2529

2109

2124

2117

2123

最後に天井の装飾画は、第1窟と並んで豊富に存しているが、既述のように褪色や変色が多く、これは正南窟

図98, 99, 100, 121

図102, 104

図123

図103, 121

図104

図108

図124

図125

から広間にかけては、全体に彩色の美しさが失われていて、まことに惜しまれる。この窟では、正副廊天井の中央から前廊・広間・後廊の各中央、さらに前室および佛堂の天井に至る中心線上に、大きい蓮華を中核にして隅りを数重の文様帯でとり巻いた円形天井合わせて六つを配し、その他の箇所は第1窟広間の場合のように広い帯条で方形に区画し、その帯条や方形区画を幾つかの文様帯ないし彩色帯で填めている。なお奥の左右二つの前室も、美しい文様帯を重ねた円形天井の形式である。最も多く用いられるモチーフはここでも蓮華や蓮華樹草、ないしこれに鳥獣その他を配したもので、その変化に富む多様性と写実した描写とには驚嘆させられるが、さらにいろいろの草花文・波状文・幾何学文や彩色帯を配し、また飛天やふさげる矮人などをも自在に併用しており、ほとんどすきまもないほどの装飾意匠である。また円形天井にあっては方形と接する三角形の四隅に、あるいは男女カップルの飛天を配したり(後室)、鬼面(kirtimukha)や摩竭(makara)魚の文様化したものを当てたり(奥左前室)するほか、佛堂の円形天井では愛らしいキューピッドに似た童子形飛天の雲中供養する姿としているのが注目される。

なお当窟はどの柱も複雑な形と豪華な浮彫意匠とで特徴づけられ、むしろ装飾の繁鬱にわたるきらいはあるが、一部の柱の窟廊側面に描かれている壁画には、閼王夫妻や単鎖のヤクシ・坐像など、絵画的に注意すべきものも存している。

その他の諸窟

以上四つの重要窟院窟に見られる壁面の概要を眺めた。アジュンタ壁画といえば、それらでほとんど尽きると言えいえるが、なお多少とも壁面を残している僧院窟もあるので、以下そのあらましを見ておくこととする。

まず第6窟は階上階下ともにごくわずかの壁画を残すにすぎない。階下では佛堂前室の左右の壁に、左に舍衛城の大神変、右に降魔の図を描いてあったが、剥落がひどく、左の神変図で中央の佛や多数の化佛、および擧伏された外道の群れの一部をとりうる程度である。なおこの前室の後壁、佛堂入口の左右に、大きく門闍神を描いてあった痕跡がある。階上では前室右端に開口する祠堂(佛三尊像の彫刻あり)の入口左右に、彩色の比較的良好な門闍神とその妃、同じ祠堂の内部右壁に舍衛城の大神変らしい図の部分が残し、また奥の佛堂前室の左壁、佛立像の浮彫の足もとには、蓮葉と舌剣とを持って跏趺する敬虔な男(比丘か)の、保存のよい小さい図が認められる。

隣りの第7窟では、後壁に2侍者を伴う佛の説法図と、摩耶夫人の托胎の夢らしい図とが、かろうじて判別されるだけで、かつては多く彩画されていたはずの壁面も、後世住みついた村者等の火によって、ほとんど全く

消え去っている。

次に第11窟では、正面壁の後壁、中央入口の左右に、大きく1体ずつの菩薩像を描いてあったもので、ことに左側の像は左手に蓮茎を持ち宝冠を戴く上半身を残しており、背景が男神やキレナミなどを配した山中の景として表わされているのも、第1窟の蓮華手菩薩にきわめて近い。また同じ後壁の左端、左の窓の左には、焰光を放つ佛像の上半身がかすかに見える。なお正面壁の天井その他に蓮華唐草文様などによる装飾画も部分的に残っている。

第21窟では大半剥落している中で、左壁壁に描かれた佛説法図がかすかに認められ、また前面の天井などには蓮華唐草文様による装飾画が一部残っている。

最後に小型の第22窟(巻末見取図参照)では、奥の佛堂内左壁にも佛の並坐する図があり、保存もよい。説法印と跏趺印との并坐像で、第4佛のみ倚坐とし、各佛の背後にそれぞれの菩提樹と童子形飛天とを配している。各佛の名称や一部の菩提樹名は書銘で記され、過去七佛と釋迦佛である弥勒(Maitreya)とを表わしていることが知られる(弥勒も如来形)。なおこの図の上下には卍字つなぎ文や、その間に鳥獣を配した装飾帯が描かれている。

2 壁画の主題

前節でわれわれは壁画の認められる諸窟を順次まわって、各窟ごとにその壁画のあり方や内容をひととおり眺めた。それによっても、アジャンタ壁画がいかに豊富で且つバラエティーに富んでいるかを窺うに足りたと思う。いまその描かれている主題内容についていえば、佛教石窟寺院の内部を荘厳するためのものである以上当然のことながら、天井画や一部の柱輪など純然たる装飾的な壁画を除いて、いずれも佛教的意味内容を持つ佛教絵画であることはいうまでもないが、これを大別すれば尊像画と説話画との2類とすることができる。佛・菩薩など礼拝の対象となるべき諸尊や守護神の顔を単独または群像的に描いているのが尊像画であり、これに対して佛の伝記や前生の物語その他の説話を扱っている叙述的な描写形式のものが説話画である。アジャンタではこの2類の壁画が各窟に相並んで描かれているが、全体を通観していえば、尊像画は比較的少なく説話画のほうが圧倒的に多い。これはおそらく、諸尊の像表現には彫刻が適し、叙述的な説話の描写には絵画が最良であるという関係からであつたろうが、それにしても、尊像彫刻の展開で特色づけられるグプタ時代に、絵画ではここアジャンタにおいて、古代初期以来の佛教説話図が依然としておこなわれ、むしろそれが主流を占めていたのを見出すのであり、注目に値する。

以下、この尊像画と説法画との別に、壁画の全体について総括するとともに、必要な若干の考察にもわたることとしたい。

1) 尊像画

壁面に描かれている尊像は種類が少なく、佛と菩薩とを主とし、ほかに門衛神や飛天がある程度で、これに装飾的に描かれた女神像・サクレ像・龍王像の1～2例をあげうるにすぎない。

佛(如来)

尊像のうちでは数的に最も多いが、本尊佛を始め彫刻の佛像が多いためもあり、壁画の佛像では礼拜の対象的な性格のものはなく、佛説法図(聽衆を伴う)が存する程度で、たいていは多数像を並べ描いた装飾性の強い用い方となっている。単独像は少なく、面脇侍または2飛天を伴い、ないしかたわらに供養者を描く場合もあり、像容も類型的で、坐像が多く、蓮華座や圓形付きの台座に結跏趺坐または倚坐し、說法印・施無畏印・定印とするほか、立像もある。佛伝図に登場する釈迦尊ももちろん同様の像容であるが、より自由なポーズに表わされる。

前堂窟の第9、10の洞窟では、八角柱の各面を数段に仕切って、立坐の単独像(供養者を伴う場合もある)を描いてあり、立像の多くが持形全身光を付けていて注目され、第19窟では両側壁の壁面を3段の佛像で全面的に荘厳し、また第10窟の側壁および第19、26窟の身廊では天井を佛像で飾っている。多数の佛の並坐するのは賢劫の千佛を意味し、同時に造像の功徳を強調するものと思われるが、千佛の表現は佛伝図中の舎衛城大神變図に充するもので、第2窟の佛堂前室のごとき、三方の壁を千佛で全面的に装めているのは杜撰というべく、なお同じ窟の左廂壁や佛堂の内壁にも、多数の佛の並坐する図が認められる。しかし多数佛でも、たとえば第9窟身廊の天井小室の場合のように、說法相の佛倚坐像と2脇侍菩薩を中央にして、その左右に佛立像を配し、このようなグループを幾つも重ねるほか、さらに単独の佛坐像をも多数並べ描いているものもあり、これは第7窟の佛堂で本尊に面脇侍とさらに左右3尊ずつの佛立像を配しているのと同じく、すでに大衆的な考え方に基づいたものと解することができる。しかし一方、第17窟では中央入口の上に過去七佛と将来佛である弥勒菩薩との8体が並列的に描かれ、第22窟の佛堂内では同じく並坐する七佛と弥勒とにそれぞれの菩提樹を添えた図がある(書迹あり)。原始佛教以来の小型的な佛・菩薩を表わしたものである(第16窟左廂にも七佛の図がある)。說法相の佛と面脇侍菩薩とを中心にして聽衆や供養者や飛天を配した大きい構図のいわゆる佛説法図は、別落が多いながら、第16窟後室の前室入口をはさんだ左右壁を始め、第7窟後廂左、第21窟左廂などにあり、これらはもちろん佛伝図とし

図5, 4, 9, 15, 28

図153, 154 図5, 前18, 37

図32, 30

図109, 110, 111

図20

図142

図31, 37

て扱うわけにもゆかない。佛三尊の場合、両脇侍が頭光を付け、手に蓮華を持つものもあり(圖7・19窟など)、やはり彫刻におけると同様、大乗的な佛・菩薩が意味されているとすることができよう。

菩 薩

成道以前の釈迦を意味する菩薩の像ならば佛伝図中にしばしば登場し、帰來佛である弥勒菩薩も、過去七佛と並坐して表わされた場合は、誤りなく比定することができる。しかし単に豪華な宝冠を戴きいろいろの威身具をまとっただけの菩薩形については、はっきりした個性の示唆がないかぎり、何菩薩であるかは確定しがたい。第1窟の後壁には前室入口をはさんで左右の壁に、擬作として有名な《美しい菩薩》の大きい立像が1体ずつ描かれているが、ともに蓮華を手にしており、字義とおりの蓮華手(Padmapāni)菩薩、したがって観音を意味している¹¹²と見なされる。これと同様の菩薩像は、第2窟および第11窟の各正面壁中央入口の左右に描かれていた跡があり、ことに第11窟では左手に蓮華を持った左方の菩薩の上半身がかなりよく残る。第17窟においても、同様に正面壁中央入口の左右、供養の飛天が群れ飛ぶ雄大な二つの図の下方に、菩薩の戴く三曲宝冠の一部だけが残っていて、そこに菩薩像の存したことを示している。¹¹³

図112

図31, 119

図71~74

表25

表20

このように入口の左右一対で描かれている菩薩の像は、本尊の佛像に対する脇侍的な性格を持つものであるに相違ない。しかし左右2体ともに観音を意味しているとして差し支えないかどうか。もっとも彫像や壁画における佛坐像では、両脇侍とも仏子の場合と一方が蓮華を持つ場合とが見られ、必ずしも両者を厳密に区別していたようには見えないことも指摘しておこう。なお第2窟の佛堂では入口左右の内壁に蓮華手と水瓶を持つ弥勒(?)とを描いている例も存する。これらの左右一対に描かれている菩薩像は、いずれも単独でなく侍者や供養者を伴うのが例で、第2窟佛堂の場合を除いては、第1窟の《美しい菩薩》で見えるように、その妃や侍者・供養者などを多数伴った群像として、自然の風景の中にこれを描き、また上方に飛天の群れの供養飛翔するのを描く場合もあり、全体に説話画におけるような描写方式に成っているのが注意される。観音菩薩の図であることの明らかなものは、いわゆる観音の八變(『法華経』では七變)救済を描いた図で、彫刻では第4窟の例などがあるが、壁画でも扱われた形跡が第17窟正面壁の列柱左端の長押裏に認められる。^{114, 115}

そ の 他

佛・菩薩以外の尊像画ははなはだ少ない。佛堂または剎堂の入口左右に門衛神を描いて守護に当たらせている例は、第1窟佛堂、第6窟地下佛堂、同地上部西右祠堂にあり、そのほかでは第17窟正面壁左壁にサクレ・マニパドラ Manibhadra の像の直跡、柱の装飾として描かれた第17窟の、楽器を奏する鼓腹の3ヤクシ・像や仏子

図34

図44 図124 を持つ女神像、第2窟の龍王夫妻などをあげうるにすぎない。

2) 佛教説話画

アジュンタ壁面に佛教説話画の圧倒的に多いことは前にも述べた。純然たる裝飾画や尊像画は別として、大部分の壁画は一見してもわかるように、叙述的で物語風な描写形式になり、それが大きな特色となっている。事実その描き物調っているところを佛教文献に照らして典拠を求めるのに、主題の判明ないし推定されるかぎり、いずれも佛教説話の範疇に属するものばかりである。ここで佛教説話というのは、大体、①釈迦佛の生涯に関する伝説としての佛伝(Nidāna, 図傳物語)、②釈迦佛の前生における行為を中心として物語るジャータカ(Jātaka, 本生話)、③種々の佛教的聖行為に関するいわゆる譬喻物語(Avaśāna)の3類を指すものと見てよい。これらは原始佛教以来聖典の中で物語られ、同時に古代初期から佛教美術の主題として好んで表現されてきたものである。¹⁰⁰⁾ アジュンタ壁面の題材となっている説話も以上の3類であり、そのほかにたとえば大乘佛教で展開した説話の類を扱った図が含まれているようには見えない。

説話は古来インド人の特に愛好したところで、ために多くの説話文学を残すことにもなったが、佛教徒もその例にもれず、伝道や教化の手段としても盛んに説話を利用した。それゆえ佛典の中にはいろいろの説話が収められ、備いを添えているほか、多くの前生物語すなわち本生話を集めた『本生経』(経典をも『ジャータカ』という)や、もっぱら佛伝を説く佛伝経典をも生むに至った。一般に佛教説話は、同一説話でも幾つかの違った佛典の中に伝えられ、内容的に多かれ少なかれ相違するものがあるのが普通である。しかも佛典にはパーリ語やサンスクリット語の原典、中国で訳された漢訳佛典などさまざまなものがある。それらの中に伝えられている説話である以上、寫伝の多いのも当然であるかもしれない。したがって美術作品における説話画の典拠を求めるいわゆる比定の作業も、なかなか容易でないことを知るべきであろう。アジュンタの説話画に関しては、すでに前世紀以来図相の解明が試みられ、ことにワーシェによって顕著な成果が収められた。¹⁰¹⁾ しかし説話画の重要部分が剝落しているなどのこともあり、まだ主題の比定されるに垂らないものや、また主題の提説されても不確かなものがなお多数存している現状である。

次に前面で一応画めた各窟の壁画の主体をなす説話画について、①本生図・譬喻説話図と②佛伝図との別をまとめ、これを表示することとする。¹⁰²⁾

凡 例

1. 各書ごとに原則として右端の欄に番号を附して採録し、(対比定製は番号に * 印を附えた。
2. 各図について、主題、位置、主要図録の図版、両端の欄にこれを示した。
3. 図録の図版の示し方は、初めに本邦図版、以下略字で Y.¹-Y.²=Yasufani, Gr.=Griffiths, H.=Herringham (India Soc.), Gh.=Ghosh. (後出参考文献参照)。
4. 図版の示し方については、千田南洋『本生群像の思想史的研究』附録、1954年、参照。ただし佛伝図の番表は用意にわたる中で省略した。なお本生図で同一主題の図の両側については、その所在だけを番表の次に附えた。
5. 佛伝図の項には、佛伝とやや密着を築くする佛伝變図をも扱うこととした。

本生図・譬喩物語図

第1窟

1. シビ Śibi (Sivi, 尸毘) 王本生 A (室内佛堂、¹⁴⁰⁾ 前壁左部(中央入口と右窓との間)——図76, 79; Y.¹ V; Gr. 9T.
大住教論64; 對愚 1(6); 増刊24・2; 本生變 2; 東福遺蹟 2; Bodhisattvāvyākhyāna 25.——Gandhāra, Mathurā, Amarāvati.
- 2* 未詳 前壁左端(居室入口上辺)——Y.¹ Xa, (次の3の連続か)。
3. サンカパーラ Sankhapāla 龍王本生 左壁(第1居室入口上辺)——図78; Y.² XI; H. XXXVIII (45); Gh. IX, fig. 3.
Jā. 524 (Sankhapāla); Cariyā 20.
4. マハージャナカ Mahājanaka 王本生 左壁(ほとんど全面)——図80~83, 85~86; Y.² XII~XIX; Gr. 6L, 13A'; H. XIV~XV; Gh. X~XV, figs. 4~5.
Jā. 539 (Mahājanaka).——Bhārhut.
- 5* 未詳 後壁左端——図87(4または6と連続するか)。
6. マハージャナカ本生(?) 後壁左部(2居室入口間の上辺)——図89, 84, 88~89; Gr. 7 L (4, 5, 6 が連続するとの説あり)。
7. アマラー Amara 蛇龍 後壁左部(2居室入口間)——図89, 84(下方); 前18; Y.² XXIII, x; Gh. XXI.
Jā. 546 (Mahā-ummagga 中の一挿話); Mta. II, p. 84~89 (Amara-karmāradhātā); 有部雜事 XXVIII (大慈賢者地持 第16重4 變照) 中の一挿話)——Bhārhut.
8. チャンペヤ Campeyya 龍王本生 後壁右部(2居室入口間の上辺)——図90, 94; Y.¹ XXXIV~XXXVI, a; Gr. 16N, 17~18P; H. XXVIII~XXIX, XL (50); Gh. XXXIV~XXXVIII, fig. 10.
Jā. 506 (Campeyya); Cariyā 13.
- 9* 未詳 前壁右端——図91, 95; Y.² XXXVII; Gr. 19W; Gh. XL.
- 10* 未詳 前壁右部(中央入口と右窓との間)——図75; Y.² XXXVIII; Gr. 5 S (かつてベレンス使節接見の図とされたもの)。

第2窟

1. ハンサ(鴈)本生 前壁左端——Y.² XV~XVI; H. XXXIII (36).

- Jā. 502, 533, 534 (Mahābhūsa); Jm. 22 (Hansa); 摩訶耶V; 十誦 XXXVI; 有部破伽事 XIX; 雜寶 101; 佛報恩IV. — Ajanta (第17窟8).
- 2 ムル Ruru 樹本生 右壁(最裏壁入口の左)——(Y.² text, p. 36, n. 1); Jā. 482 (Ruru); Jm. 26; 六度58; 九色鹿經; その他. — Bhārhut, Gandhāra, Ajanta (第17窟22).
- 3 ヴ・ド・ラ Vidhura 瞽者本生 右壁(室半部)——図115, 116, 118~120, 123, 図23, 図29; Y.² XXXV~XLI; Gr. 33D; H. XI. (49); Gh. LIII~LIV, figs. 13~14. Jā. 545 (Vidhura-pandita); 梵書本行28; 雜寶98. — Bhārhut.
- 4 パールナ Pārpa 樹主鹿語 右壁(第1~2洞室入口の間)——図123, 図24, 図29; Y.² XLII~XLIV, a; Gr. 34D. Divy. 2 (Pārpa-avadāna); 有部破伽事 III~IV; 雜寶34.
- 5* 未詳 右壁右端(第1洞室入口の右)——Y.² XLIV, b (マカーデーヴァ Makhādeva 王本生かとする説あり, MN. 83; 中阿67; 大天竺持經; Jā. 9, 54) など。
- 6* 未詳 前壁右端(洞室入口の上端と左)——図117; Y.² XLV, XLVI, a.
- 7* 未詳 前壁右端(洞室入口の右)——Y.² XLVI, b.
- 8 忍辱仙(Kṣāntivādin)本生 正面壁左側室後壁(図割落, 書銘あり)——図27. Jm. 28 (Kṣāntivādin); Miu. III, p. 357~361; Jā. 313 (Kṣāntivādi); 六度44; 賢愚12, 僧伽羅刹 4, 11. — Sārnāth.
- 9 喜力(Maitrīhala)王本生 正面壁右側室右壁(図割落, 書銘あり). Jm. 8 (Maitrīhala); 本生變8; 賢愚13; 有部破伽事XL.
- 10* 未詳 正面壁右側室(左・後・右の各壁)——Y.² XII~XIV.

第10窟

- 1 シ・ヤーマ Śyāma 本生(古画) 右側壁(前導り)——図17; Y.² XXVIII, b, XXIX. Jā. 540 (Śāma); Cariyā 33; Miu. II, p. 209~231 (Śyāmaka); 六度43; 善美映子經; 摩子經; 雜寶2など. — Sānchi W, Gandhāra, Ajanta (第17窟16).
- 2 六牙象本生(古画) 右側壁(大半)——図32; Y.² XXX~XXXIV; Gr. 41. Jā. 514 (Chaddanta); 矢野龍雄 9; 六度28; 前經II; 習度XII; Kalpadrumāvadāna 25; その他. — Bhārhut, Sānchi S, Gandhāra, Amarāvati, Ajanta (第17窟3).

第16窟

- 1 ススローサ Sutasoma 本生(古) 正面壁列柱上段壁(圖IV)——Y.² XLVI, b. ——第17窟13参照.
- 2 ヴィシェヴァンタラ Viśvantara (Vessantara) 本生 正面壁右端(中央入口の右), (割落, 書銘あり) ——第17窟9参照.
- 3 摩本生 前壁左端(左入口の左)——図31; Y.² XLVIII, b, XLIX.

Jm. 30 (Hasti). — 第17窟 5 参照。

- 4 マハウシヤダ Mahasusadha (大蔵)賢者物語 前廊左壁(房室入口の右) — Y.¹ L~L1.
Jā. 546 (Mahosadha); Mtu. II, p. 84~89; 有部雜事 XXVII~XXVIII.

第17窟

- 1 ヴィシュヴァンタラ本生 正面廊後壁左端 — 図29; Y.¹ LXIV~LXV; Gr. 69 C. — 第17窟 9 参照。
- 2* 未詳 正面廊後壁左部 — 図25~26; Y.¹ LXVI; Gh. LVII~LVIII, fig. 15. (行列図と宮内門部図、1の連結とする
[20] 説あり)。
- 3 バヤ象本生 前廊左部(中央入口と左窓との間) — 図45; Y.¹ X, XI, a, XII, a~b; Gr. 63W; H. XXVII (29) (30).
— 第10窟 2 参照。
- 4 大猿本生 A (象主?) 前廊左部(左窓の左右上辺) — Y.¹ XI, b, XII, c~e, XIII.
Jā. 407 (Mahākapi); Jm. 27; 六度56; 雜宝12. — Bhārhat, Sānchi W.
- 5 象本生(?) 前廊左部(左入口の左) — Y.¹ XIV. — 第16窟 3 参照。
- 6* 未詳 前廊左壁(房室入口の左) — Y.¹ XV.
- 7* 未詳 前廊左壁(房室入口の上辺) — Y.¹ XVI.
- 8 ハンサ(鴈)本生 前廊左壁(房室入口の右) — 図46, 別15, 挿34; Y.¹ XVII; Gr. 64 S; H. XXV (27), XI1 (54); Gh.
LXVIII, fig. 18. — 第2窟 1 参照。
- 9 ヴィシュヴァンタラ(ヴェッサンタラ)本生 左廊(全面) — 図47~48, 挿33; Y.¹ XIX~XXVI; Gr. 65R; H. XXIII (25),
XXXV (39), etc.; Gh. LXIX~LXXI, fig. 19.
Jā. 547 (Vessantara); Cariyā 9; Jm. 9 (Viśvantara); 六度14; 太子引大學經; 菩薩本緣 3; 有部雜事 XIV; 有部破戒事
XVI; その他. — Bhārhat, Sānchi N, Mathurā, Amravati, Gandhāra, Ajanta (第16窟 2, 第17窟 D).
- 10 大猿本生 B (高野の男が猿を襲
[21] 出から襲う事) 後廊左壁(房室入口の左下部) — Y.¹ XXIX, a.
Jā. 516 (Mahākapi); Jm. 24; 六度47; 有部破戒事 XV. — Bhārhat.
- 11* 未詳 後廊左壁(房室入口の左・上) — Y.¹ XXVII, c, XXVIII.
- 12* 未詳 後廊左壁(房室入口の右) — Y.¹ XXIX, b.
- 13 スタゾーマ Sutasoma 本生 後廊左部(全面?) — 図31, 39, 挿21~22; Y.¹ XXX~XXXVII; Gr. 66J.
Jā. 537 (Mahāsutasoma); Cariyā 32; Jm. 31 (Sutasoma); 六度41; 長部雜論 8; 寶鬘52; など. — Ajanta (第16窟 1),
Aurangabad (第3窟).
- 14 シャラバ Śarabha 鹿本生 後廊右部(左房室入口の上) — Y.¹ XLV, b, XLVI.
Jā. 483 (Śarabha); Jm. 25 (Śarabha).



30 第17窟 正面前左壁 弁蓮生起輪

- 15 母扶養象本生 後廊右部(2窟室入口の側)——圖13, 圖23; Y.^a XLVII~XLVIII; H. XVIII(20)~XXI(23); Jā. 453(Mātīposaka); 喜望山[727; Mtu. III, p. 129~133(Hastimikā); 雜室15.
- 16 シュヤーマ本生 後廊右部(右壁下部)——圖12; Y.^a XLIX, b; H. VI(8).——圖10窟1參照.
- 17 鹿本生 後廊右部(右壁上部)——Y.^a XLIX, a, L, a.
Jā. 75(Maccha); Cariyā 30; Jm. 15(Matsya).
- 18 水牛本生 後廊右壁——圖24; Y.^a LI, a.
Jā. 278(Mahisa); Cariyā 15; Jm. 33(Mahiss); 生經30.
- 19 シンハラ Simhala 獅鬚 石壁(全面)——圖50~52, 圖14; Y.^a L, d, LI, b, LII~LXIII, LXIV, a, LXV, a~b; Gr. 57~79P; H. XVII(19), XXXVII(43~44).
Divy. 36(Simbala-avadāna); 喜望山寺區 XLVII~XLVIII; 六度37; cf. Jā. 196(Valāhassa).
- 20 シビ王本生 B (註1) 前廊右壁(窟室入口の左右)——圖25; Y.^a LXV, c, LXVI, a~c; Gr. 82Q; H. IV(5), XVI(18). XXXIX(47), (附銘あり).
Jā. 499(Sibi); Cariyā 8; Jm. 2(Sibi); Mahajñātakamālā 23; Avadānaśataka 34; 自記33.
- 21* 未詳 前廊右壁(窟室入口の上)——圖54; Y.^a LXVI, d, LXVII.
- 22 * 鹿本生 前廊右壁——Y.^a L, b~c, LXVIII; Gr. 83T; H. VIII(10).——第2窟2參照.
- 23 熊本生 前廊右部(2窟間)——Y.^a LXIX, a~b; Gr. fig. 28.
智度 XLIX; 變砂CXIV; 有部藏前BXV.
- 24 ニヤグロダ Nyagrodha 鹿本生 前廊右部(中央入口と窓との間)——Y.^a LXX; Gr. 84.
Jā. 12(Nigrodha-miga); 六度18; Mtu. I, p. 359~366(Nyagrodha-nirga); 迦羅經集疏20; 大莊嚴論70; 智度 XVI——Bhāṣot.
- 25 迦羅經集疏子本生(イ) —— Gr. 142 f.
Jā. 432(Padakkasalamāṇava); 有部藏前 XXIX——Patna, Bodhgaya, Sānci II.
- 26 五趣生死輪 正面壁左壁——圖30; Y.^a IV, c~VII, a; Gr. 56~57A.
Divy. p. 298~301(nirvāṇa-maṇḍala); 有部藏前 XXXIV(生死輪).

佛窟四 (附) 供養窟

第1窟

- 1 ナンダ Nanda 出家物語(イ) 前廊左壁(左壁・左入口上部)——圖77; Y.^a VI~IX; Gr. 10~11 R & U; H. XLI(53).
- 2 降魔 佛窟前室左壁——圖92, 圖16, 圖26; Y.^a XXV)II, XXIX; Gr. 8X; Gk. XXVI, XXVII, fig. 8.

- 3 舍衛城(*Srāvastī*)の大神変(奇跡) 佛堂前室右壁——図93; Y.² XXIII; Gr. 15 O.

第2窟

- 1 兜率(*Tuṣita*)天上の菩薩の説法 左廊(第1房室入口の上辺)——図112; Y.² XIX; Gr. 25~26L.
- 2 摩耶(*Māyā*)夫人の夢(托胎) } 左廊(第1房室入口の左)——Y.² XVIII, b; Gr. 25.
- 3 夢の報告 }
- 4 夢占い 左廊(第1・2房室入口間の上辺)——図113; Y.² XX~XXI; Gr. 27L.
- 5 ムンビニー *Lumbinī* 園に向かう 左廊(第1房室入口右)——Y.² XXIII; Gr. 28L.
- 6 生誕 } 左廊(第1・2房室入口間中辺)——図114; Y.² XXII; Gr. 28L.
- 7 七歩 }

——(以上1~7は一連の構成)——

- 8* 末詳 左廊(第1・2房室入口間下辺)——Y.² XXII(下部)。
9 舍衛城の大神変 後廊左部——図124; Y.² XXVII

第6窟

- 1 舍衛城の大神変 階下佛堂前室左壁——Y.² II, a.
- 2 降魔 階下佛堂前室右壁——Y.² III, c, IV, b.
- 3 舍衛城の大神変(?) 階上、前廊右側室右壁——Y.² VIII, b, IX, b.

第7窟

- 1 最初の説法(?) 後廊左部——Y.² XI, a.
- 2 摩耶夫人の夢(?) 後廊右部——Y.² XI, b.

第9窟

- 1 魔王の礼拜(古画) 前廊左部——碑31; Y.² XV, a, XVI, a.(供養図)。
- 2 佛塔(*stūpa*)礼拜供養(古画) 左側廊左部——Y.² XVI, b~c.(供養図)。
- 3 供養者の群れ(古画) 左側廊右部——Y.² XVII, a.(供養図)。
- 4 三迦葉(*Kāśyapa*)の帰佛(?) 後廊——Y.² XX, b.
- 5 帝釈窟説法(?) 後廊——Y.² XVIII, a.
- 6* 末詳 後廊——Y.² XVIII, b.

第10窟

- 1 王の菩提樹供養(古画) 左側廊——別1, 図8; Y.² XXIV, a, XXV~XXVII.(供養図)。
- 2 王の佛塔供養(古画) 左側廊——Y.² XXIV, b, XXVIII, a.(供養図)。

- 3 主の佛塔(?)供養(古画) 左側壁——図7; Y.³ XXIV, c. (供養図)。
- 4 佛と片目の比丘(佛伝図か) 左列柱第18(勝手左後)——図6; Y.³ XXXVI, a.

第16窟

- 1 三道宝殿降下 正面廊後壁左端——挿19; Y.³ XLVI, a, XLVII; Gr. 52 b.
 - 2 ナンダ出家物語 左廊(第1・2房室入口周辺)——図19~20, 別2; Y.³ LH~LIV; H. XXXIV (37), XXXV (38); Gh. III.
 - 3* 佛說法(佛伝図か) 後壁左——Y.³ LVI, c, LVII, a.
 - 4* 佛說法(佛伝図か) 後壁右——Y.³ LVIII.
 - 5 四門出遊
 - 6 閼浮(jambu)樹下の静観
 - 7 牧女の乳糜施与
 - 8 2帝主の糧食
 - 9 王舍城(Rājagṛha)訪問(?)
- (以上5~9は一連の構成)——
- 右廊(第3・4房室入口の間)——Y.³ LX; Gr. 49B³.
- 右廊(第3・4房室入口の間上辺)——Y.³ LIX; Gr. 50B³.
- 10 摩耶夫人の夢(托胎)
 - 11 夢の報告
 - 12 阿私陀(Asita)の占相
 - 13 胎生
 - 14 誕生
- (以上10~14は一連の構成)——
- 右廊(第1・2房室入口間の上辺)——Y.³ LXI~LXII.
- 右廊(第1・2房室入口間)——Y.³ LXIII; Gr. 45B.

第17窟

- 1 帝象降伏 正面廊右端——図23, 別10; Y.³ LXIII~LXIV; Gr. 62H; H. I (1); Gh. LXVI, fig. 17.
- 2 三道宝殿降下 佛堂前室左壁——図35~38, 別11; Y.³ XXXVIII~XL, a; Gr. 54 L; H. XXII (24); Gh. LXXIV~LXXV, fig. 20.
- 3 舍衛城の大神変 佛堂前室右壁——図39; Y.³ XLII~XLIII.
- 4 佛と母子(娑羅園説法か) 佛堂前室後壁左——図32~33; Y.³ XL, b, XLI; H. VI (7).

第21窟

- 1* 佛說法(佛伝図か) 左廊(第3房室入口上辺)——Y.³ LXXVII.

前掲の表を総括すると、本生図・譬喻物語図(両者の区分をつけがたいので一括する)の数は、比定されているもの38(疑わしいもの4を含む)、未比定のもの14、合わせて52;また佛伝図は比定36(不確かなもの10を含む)、未比定4、計40となり、ほかに佛供養図6(いずれも古画)がある。これは剝落の多い現状において認められるもので、描かれた当初の豊富さはこれに倍するほどであったのに相違ない。本生図関係では第17窟が断然多く、これに次ぐのが第1窟、第2窟であり、一方佛伝図関係の多いのは第16窟、次が第2窟ということになる。もっとも窟によっては大壁面に多くの情景を配して一つの物語を描く場合もあり、それが佛伝図であれば一々の情景を1図として数えることもあり、数的にその多い少ないを比較することは困難であるが、壁画の最も豊富な四つの窟について見るのに、各窟における本生図、佛伝図の比重は、大体数字の示すところと一致している。

次に各窟における本生図と佛伝図とのあり方については、必ずしも一定していなかったように見える。全体的に本生図が多くの壁面にわたって描かれているが、第16窟だけは佛伝図が主となり、反対に第17窟では本生図が大部分を占める。また主題の繰返しも少なくなく、本生図ではヴァシシュヴァンカラ本生や六牙象本生・ハンサ本生などが重出し、佛伝図では舍衛城の大神変(奇跡)・降魔・三道宝階降下が、それぞれ2図ないし3図見出される。しかしこれらの本生図も佛伝図も、窟ごとに計画的にその描かれる場所や情景の配置などを定めていたようには見えない。このことは各説話の描写形式においても一般に見られるところである。

3) 説話画の描写形式

ここでアジャンタ壁画の過半を占める佛教説話画の、特にその構図や描写形式の特質について述べておかねばなるまい。すなわち、一々の図がその扱っている主題をどのように画面において描写し物語っているかの問題である。アジャンタでは一見してもわかるように、どの図も錯綜した情景描写になっていて、保存状態の比較的良好箇所でも、物語の展開を画面の上でたどることはなかなか容易でない。それはアジャンタひいてはインドの説話画が、物語の描写に特異なものを持っているからにはかならない。したがってこの壁画における説話描写の種々相や、その間に見られる原則的なものをわきまえておくことは、壁画を理解する上での必要な前提条件でもあるわけである。もっともこれを具体的に詳述するためには、それぞれの説話画について、全体の構成を示す写真ないし模写の類を用意する必要があるが、いまはそのいとまがない。よってここでは、説話画において観察される描写上の特質に関し、要約的に述べるだけにとどめる(以下例示する場合、先に掲げた説話画の表における各窟の図の番号を併記することとする)。

図23

(1) アクションでは、一主題で大画面にわたり多数の情景を配して描写される長編の説話画もあれば、主題を異にする幾つかの図を一壁面に並べ描いて一々の図が比較的簡単なものもあるなど、一様ではないが、主題が比定されている図について見るのに、簡単な図相のものにあっても、1構図1情景という最も単純な形式はまれで(ただし魚本生〔第17窟17〕は1図1景か)、たいていは物語の展開に応じて2景以上にこれを描写するのが例となっている。たとえば挿24の水牛本生(第17窟18)はそのきわめて簡素な描写の一例であるが、それでも、悪ふざけする猿に目隠しされている水牛と、猿を振り落として突き殺そうとする水牛との2景から成っているのが看取されよう。同様に佛伝中の一挿話を費った図23の静象降伏図(第17窟1)も、町中の人々を恐怖に陥れながら暴走する暴象と、右端に立つ佛(この図では見えない)の前でおとなしくなって跪く同じ象とを、左から右へと連続的に描いて、説話の進行を示しているのである。

図23, 別10

図112, 図113

図114

図50~52, 別14

図47, 48, 図33, 挿29

(2) 一つの説話を二つ以上の情景で示す場合、横に長くフリーズ式に配してゆくものと、上下左右適宜に配置して構成するものとの2形式が見られるが、いずれの場合も情景の配置と物語の展開とが必ずしも一致しない。フリーズ式では左から右へ情景の移行する場合が多いが、ときにはその反対の場合もあり、また情景も逐次移行するとはかぎらず、したがって右横列押しながら眺められる配置になっているとはいいいがたい。一方上下左右に適宜情景を配するのは、壁面が高く上下にも配置しえたことと関連する。しかし適宜といっても、たとえば天上の景を上方とし、海に関する情景を下方に配するなど、合理的な配置への考慮はもちろん払われたようである。例示すれば、既述の静象降伏図などは情景の左から右へ逐次移行する典型を示しており、また第2窟左廊の佛伝図数景(第2窟1~7)では、天上の菩薩を左上方に、次に托胎の夢に関する2景を左下方に配し、続く占夢は右上方に転じ、ルンビニー行と生誕との景はその下方に描いていて、情景の配置としては上下と左右移行との併用といえる。しかしこれらはなお簡単な部に属するもので、第17窟のシンハラ物語図(第17窟19)やヴィンショヴァンタラ本生図(第17窟9)、また第2窟のヴィドゥラ賢者本生(第2窟3)やブールナ商主物語(第2窟4)ともなれば、説話の展開に応ずる情景の数ははなはだ多く、しかもそれらは隔じられた舞台別に配置され、必ずしも一定方向への逐次移行とはなっていないのである。

(3) 上記の情景配置と関連して、説話の語る事件の隔じられた舞台別に、たとえば王宮内とか山中とかの別に、情景をそれぞれまとめて描写している場合が多いのも、著しい特色としてあげられる。そこには物語の展開順序と合致しない情景配置も見られるゆえんである。先に触れた第17窟左廊のヴィンショヴァンタラ本生図のごとき、われわれは6種の舞台と累計30景を超える場面とを区別することができるが、その複雑さまた推して知るべ

きであろう。本書の図版でこれに類する多数情景のほとんど全構図が見られるのは、図80以下のマハージャナカ王本生図(第1窟4)で、画面の保存もかなりよく図版また鮮明であるが、ここに描写されている多くの情景が、はたして南伝『ジャータカ』の中に伝えられている説話によって、十分説明しうるかどうか、いささか疑いなしとしない。さらに図84、87~89に示した同じ窟の後部左部を占める数景の図(第1窟5~6)も、同一本生図の続きかとする提説があり、しかしこれまた解明のきわめてむずかしい課題である。

図82~83, 85, 86

図84, 87~89

(4) さらに説話面の描写においては、相隣る情景と情景とを区分する仕方もまた注目される。一般に各シーンは登場人物や動物の動作・事物の配置などでそれぞれ構図的にまとまりを持つが、このようなシーンを隔りあうシーンから区別するのは、アジャンタでは特別に界線を引いたり仕切りたりするようなことはほとんどなく、多くは次々と連続的に左右また上下に描いてゆくのが例である。しかしそれにも、全然仕切りを設けずに情景を連続し、ないしは一部を重ねてゆく場合と、多少とも情景を区分する工夫をしている場合とがある。先に例示した水牛本生図や醉象降伏図などは前者の例であり、図45の六牙象本生図(第17窟3)も、この図で見られる範囲の画面に関するかぎり、同じく連続的描写の例とすることができる。もっともこの六牙象本生図では、1構図の中に3景を連続的に描いてあり、ほかの場合とはやや趣きを異にするが、牙を自る抜こうとする主役の白象に対し、その足もとにひれ伏して懇請する象師、すでに牙を得て天秤棒で担ぎ上げようとする象師、担いで遠ざかって行く象師と、同じ象師を3度描き、これによってそこで演じられた事件の経緯を容易に視覚に訴えさせようとしたもので、古代初期以来の説話画における特別な描写方式の伝統が、ここにも継承されていて興味深い。

図45

情景を区分するための工夫としては、一種の仕切りの意味で樹木・山岩・建造物などの要素を用い、中でも建造物の柱や屋根で情景を仕切る場合が少なくない。たとえば図76~77のシビ王本生図(第1窟1)や図94のチャンペヤ本生図(第1窟8)などがそれである。さらに建造物でも特に門が新しい情景への転移を示すのにしばしば用いられている。図81の中央左寄り下方や図86で見えるように、門はたいてい垂直的に描かれ、そこから王の行列が出てくるなどの描写で次の情景が始まることになる。

図76, 77

図94

図81, 図86

(5) またアジャンタの説話画は、多数の情景を配しているのといえ、画面が全体的にすこぶる錯綜し、登場する人物や動物、ないし樹々や建造物などですまなく填められているのを特色とする。これは、一々の情景描写において、絵師が自由に必要な人物や事物のほかはその他大勢を、余地のあるかぎり描き加えて画面をにぎわせたことと関連する。それゆえ、王宮内のシーンといえは王の周りを王妃や多数の宮女等で填め、布施の図では婆羅門や沙門が群れ集まり、佛説法の図となればさまざまな聴衆が描き並べられるなど、むしろ繁華にわた

図80, 81, 119, 120

図29, 図35~38

る構図を作り上げるのが普通となっている。それは同時に、説明のつきかねる情景をも生み、主題の物語がどこまで忠実に壁上に描写されているか、あるいは物語の異伝によるのではないかなどの疑いをさえさしはさませることにもなる。たとえばシバ王本生図において、図79の左半、王宮内の王その他を描いたシーンのごとき、はたして何を表わしているか測りかねるなどがそれである。

(6) ここで説話画の典拠についても触れておく必要がある。先に掲げた表では、比定されている本生図・譬喩物語図にはそれぞれ典拠を註記して示したが、これは断れるまでもなく、それらの佛典（正確にはその所収の説話）に拠りながら壁画が描かれたというのではなく、壁面に描写されている同じ説話が、註記の佛典の中にも見られているという意味にすぎない。一般に佛典やその中に収めている説話には、それ自身の発展や変化もあり、また伝承の違いから来る異伝もある。したがって典拠といふ比定というものも、ある説話画の描くところがその典拠によって、十分に説明しえられると期待するわけにはゆかない。むしろ説話画は制作された時点におけるその説話の姿を、言葉の代りに絵筆でとらえているものとして扱うべきであろう。アジャンタではパーリ語の『ジャータカ』(『本生経』)やサンスクリット語の『ジャータカマラー』 *Jātakamālā* (『本生鬘』) に収めている本生話を比較的多く描いているのも、これらの佛典が佛教で伝える多数の本生話の収録だからであり、アジャンタの絵師たちの拠ったのが必ずしもこれらの佛典であったということにはならない。ただ第2窟正面左側室の忍辱仙本生図(第2窟8)のように、図に伴う書銘が『ジャータカマラー』の文と一致しているにおいては、少なくともこの佛典に収められているのと同じ内容の説話が、そこに描かれていたとすることはできる。ただしその壁面は今ほとんど全く剝落していて、説話にどれだけ忠実であったかを確かめるわけにもゆかないのである。

なおこれとの関連で興味深いのは、7世紀インドに留学した義浄(インド滞在 673~685A. D.)の伝えるところ、当時この『ジャータカマラー』が最も広く愛読されていたといい、また月官(Candragomin)の作にかかるヴェンシェンタラ太子の物語が、歌謡に合わせて一般に広く歌謡されていたということである。²⁸⁾ アジャンタの壁画はそれより少し古いことになるが、壁面中に『ジャータカマラー』に収めているのと同じ本生物話がかなり多く見出され、またヴェンシェンタラ本生図が2度3度と描かれているのも、このような文学における時代的好尚を反映していると見ることができよう。

3 様式と技法

上掲われわれは各窟の壁画を一巡してそのあり方を一応概観するとともに、壁面の主題と特に説話画の描写形



31 第9窟 前壁左 國王の礼拝(古画)

式における特異性について眺めた。最後に残されたのは、この壁画の様式・技法という絵画史的には最も重要な課題だけとなった。

さて、アジャンタ壁画については、技法的にフレスコであるかテンペラ画であるかという根本的な問題がある。前世紀以来一般にフレスコであると信じられてきたが、現在では画面の下地塗りを科学的に調査した結果、テンペラ (tempera) 画の技法によったものであると了解されるに至っている。長年その模写に当たったグリフィスによると、彫成された粗面の岩肌を全面泥土で塗り、まんべんなく押しつけてまず下地を作る。泥は大体粘土・牛糞・火山岩粉をこねあわせたもので、天井などの場合はさらに粗砂をも混ぜる。厚さは岩肌の状態にもよるが約3mmないし20mm。次にその上面にこまかい上質の石灰を薄く塗って平滑にし、これで下地ができ上がる。^(m) しかも彼はその上に彩画する技法をテンペラとフレスコとの結合されたインド特有のものと見ていたのであるが、その後の学者はだいてい、石灰(chunam)の上塗りが湿潤に保たれている間に彩色がおこなわれたものとして、フレスコ(fresco-buono)の技法に同じであると見なした。^(m) これに対してテンペラ説は初めマーシャルが主張し、独立後インド考古局の調査研究によって裏付けられるに至った。これによると、下地塗りはシリカ(二酸化珪素)を主成分とした泥土で、まず粗泥で塗りこめ、さらに上質のこまかい泥土で約2~3mmの厚さに上塗りしているといい、石灰は検出されず、したがって樹脂または膠を接着剤として描くテンペラ画の技法によったものと結論されるというのである。^(m) なお76頁の山崎氏の論文を参照されたい。

次に顔料についても山崎氏の記されているとおり、おもな色は赤・黄・緑・黒・白とそれらの混色とで、色数が少ない。油煙墨のほかはみな鉱物質であるが、その中で青だけは外国産の色あざやかなラピスラズリ lapis lazuli を用いていて注目される。これに対して多用されている赤と褐色(鉄化鉄)や黄色(黄土)は、よごれや褪色のために色沢のいふくなくなっているところが多い。のみならず前にも記したように(14頁参照)、前世紀にはワニスを使って色調をそとね、今世紀の20年代にはワニスを除去した代りにシェラックなどを塗って保護し、ためにかえって壁画の褐色化を助長するなどのことがあり、現在化学的に画面の清掃やシェラック除去がおこなわれ、もとの色調に復する努力が進行中であるが、下地にしみ込んだ色はなかなか除くことができず、それが壁画全体になお褐色の色調を残しているゆえんである。それにしてもこの清掃の効果には顕著なものがあり、試みに本書のたとえば図46とナズダニのこれに相当する色調とを比較すれば、その効果を十分評価することができよう。

なお顔料は紀元前後に遡りうる古画の場合も、青が使用されていないのを除いては全く同種であるという。^(m) 当地では赤系の色に朱や丹が検出されていないらしいが、第9窟前壁左の古画國王礼拝図では男性の髭にさした赤

図19, 74, 86

図85, 86

図37, 83, 87

図111

図1, 図7, 8

図17, 32

色の残るものがある。第2期の壁画にはこのような例が見られず、女性の多くは(男性の一部も)下唇に白い彩色の跡を残すだけである。しばしばビンバ *binba* の実に譬えられる女性の美しい紅唇が見られないのはいささか異とすべきで、あるいは白の地に何か有機質の赤色顔料を用いていたのではないかと想像される。しかし第1期のたとえば図85~86などでは、直接唇に赤色を塗ったように見えることも指摘しておこう。

彩色については、模写に当たったハーリンガム夫人によると、例外もあるが大体白のプラスター(石灰の下地塗り)の上に赤の線描でデッサンし、次に緑土(*terra verde*)を薄く全体にかけてから、それぞれの固有色を施し、次いで黒または褐色の仕上げの線を描くくり、必要に応じて陰影法を用いているとしている。最初のデッサンは、上塗りの彩色や剥取などのために見えなくなっている場合も少なくないが、図37, 83, 87などでは歴然としており、大胆な早描きの線描であったことも認められる。この場合、近世の壁画で用いているように、下絵あるいは型を用意して、構図したり影画したりしたかどうかの問題がある。ことに多くの情景を配して成る複雑な大画面の説話画などを描く場合、おっつけに壁面に下筆してゆくのは容易でなかったろうと思われるからである。しかし紙のまだ用いられていなかった当時のインドで、はたして布などに描いた下絵をあらかじめ用意したかどうか、またそれをどのように壁面に写しとったかなどは全然知られていない。いなむしろ、説話画の描写がきわめて錯綜し、情景の展開も必ずしも説話のそれを追っていないなどのことから考えても、絵師は壁上で自由に構図し、またそれをなすだけの熟練さを持っていたとしたい。また図111で見えるように、類型的な尊像などを並べ描いている例も少なくないが、型が用いられた形跡はここでも認められない。なお技法に関することは、第2期の壁画について述べる際に、必要に応じて記述することとする。

以下、第1期の古画から始めて、第2期における主要4窟などの壁画に及ぶ様式・技法上の特色を検討してゆく。

まず、最古の第10窟および第9窟に残る古画は、古代初期の佛教浮彫に対応する絵画遺品として注目されるものであるが、既述のとおり、ひどい汚損剝落と黒化とのために、図像も弁じがたいほどの暗かましい状態にある。それでも玉や貴人・貴女ないし兵士の並んで供養に向かう行列や礼拝の図、また二つの本生図における人物や動物の所作など、かろうじて跡づけることができる。どの図においても、人物や動物の形態は的確に形よくとらえられており、それらを前後に重ね配する空間構成も、遠近法的ではないが決してパルファットの浮彫(前2世紀)のような幼稚なものではない。たいていの人物が斜め前向きに表わされ、男性がターバン、女性が頭巾をかぶり、

別 図



1 第10窟 左側面 菩提樹供養 部分



2 第16窟 左側面 ナンダ出家物語 部分



3 第16窟 前壁 象本生 部分



4 第16窟 左側面 飛天

図19, 74, 90B

図85, 86

色の残るものがある。第2期の壁画にはこのような例が見られず、女性の多くは(男性の一部も)下唇に白い彩色の跡を残すだけである。しばしばリンバ *liniba* の実に譬えられる女性の美しい紅唇が見られないのはいささか異とすべきで、あるいは白の地に何か有機質の赤色顔料を用いていたのではないかと想像される。しかし第1窟のたとえば図85~86などでは、直接唇に赤色を塗ったように見えることも指摘しておこう。

図37, 83, 87

彩色については、模写に当たったハーリングム夫人によると、例外もあるが大体白のプラスター(石灰の下地塗り)の上に赤の線描でデッサンし、次に緑土(*terra verde*)を薄く全体にかけてから、それぞれの固有色を施し、次いで黒または褐色の仕上げの線でくり、必要に応じて陰影法を用いているとしている。¹²⁷⁾最初のデッサンは、上塗りの彩色や顔取りなどのために見えなくなっている場合も少なくないが、図37, 83, 87などでは歴然としており、大胆な早描きの線描であったことも認められる。この場合、近世の壁画で用いているように、下絵あるいは型を用意して、構図したり彩画したりしたかどうかの問題がある。ことに多くの情景を配して成る複雑な大画面の説話画などを描く場合、ぶっつけに壁面に下筆してゆくのは容易でなかったろうと思われるからである。しかし紙のまだ用いられていなかった当時のインドで、はたして布などに描いた下絵をあらかじめ用意したかどうか、またそれをどのように壁面に写しとったかなどは全然知られていない。いなむしろ、説話画の描写がきわめて錯綜し、情景の展開も必ずしも説話のそれを追っていないなどのことから考えても、絵師は壁上で自由に構図し、またそれをなしうるだけの熟練さを持っていたとしたい。また図111で見えるように、類型的な尊像などを並べ描いている例も少なくないが、型が用いられた形跡はここでも認められない。なお技法に関することは、第2期の壁画について眺める際には、必要に応じて記述することとする。

図111

以下、第1期の古画から始めて、第2期における主要4窟などの壁画に及ぶ様式・技法上の特色を検討してゆこう。

別4, 図7, 8

図17, 32

まず、最古の第10窟および第9窟に残る古画は、古代初期の佛教浮彫に対応する絵画遺品として注目されるものであるが、既述のとおり、ひどい劣化剥落と黒化とのために、図様も弁じがたいほどの嘆かわしい状態にある。それでも王や貴人・貴女ないし兵士の並んで供養に向かう行列や礼拝の景、また二つの本生図における人物や動物の所作など、かろうじて跡づけることができる。どの図においても、人物や動物の形態は的確に形よくとらえられており、それらを前後に重ね配する空間構成も、遠近法的ではないが決してパルファットの浮彫(前2世紀)のような幼稚なものではない。たいていの人物が斜め前向きに表わされ、男性がターバン、女性が頭布をかぶり、

別 図



1 第10窟 左側廂 菩提樹供養 部分



2 第16窟 左廂 ナンダ出家物語 部分



3 第16窟 前廂 像本生 部分



4 第16窟 主廂 飛天



5 第17窟 正面觀 後壁和天井



6 第17窟 正面觀 天井裝飾畫



7 第17窟 正面觀 天井裝飾畫 部分



8 第17窟 正面壁 飛天



9 第17窟 中央入口上部



10 第17窟 正面壁 舞象舞伏 部分



11 第17窟 佛堂前室左壁 三蓮宝瓶降下 部分



13 第17窟 後廂 母扶養象本生 部分



14 第17窟 右廂 シンハラ物語 部分



12 第17窟 後廂 シュヤマ本生



15 第17窟 前室左壁 ハンサ本生 部分



16 第1窟 佛堂前室左壁 降魔 部分



17 第1窟 後廊右部 菩薩供養者



18 第1窟 後廊左部 アマラー物語



19 第1窟 広間 天井装飾 男女飛天



20 第1窟 広間 天井装飾 男女飛天



21 第1窟 広間 天井装飾



22 第1窟 広間 天井装飾 飲酒



23 第2窟 右側 ヴイドゥラ賢者本生 部分



24 第2窟 右側 フールナ魔王物語 部分



25 第1窟 正面壁 蓮華手菩薩



26 第2窟 佛堂右壁 佛並坐



27 第2窟 正面壁 後壁と天井



28 第19窟 前壁 柱頭と天井



29 第26窟 前庭右 佛立像(浮彫)



32 第10窟 右側壁 六世金主王（古画）

装身具と腰衣とを着ける以外ほとんど裸かであるなども、古代初期浮彫に通ずる特色であるが、人物の姿態表現や大小の象群の巧みな描写などは、すでに絵画水準の相当高い発展段階にあったことを示しており、様式的には大体サーンチー塔門の浮彫（前1世紀後期ないし後1世紀前期）に近いとすることができようか。もっとも彩色においてはまだ単純な平塗りだけで、濃淡はつけても霞取りやハイライトの法は知らず、全体に平板的な彩色であったようで、これは比較的保存のよい第9窟前廊壁の龍王礼拝図などから窺うことができる。

図31

ところで、これら2窟の古画は必ずしも同時の制作であったようには見えない。それは、第10窟左側壁の供養図や第9窟の前廊龍王礼拝図・同左側壁の佛塔供養図が、動きの少ない類型的な人物の羅列に成っているのに対し、第10窟右側壁の2種の本生図では、動的で変化のあるやや進んだ表現が見られるからであり、そこに当然制作時期に若干の差が想定されるであろう。先にサーンチー塔門の浮彫に比較されるといったのはその古いほうのグループにはかならない。年代づけははなはだむずかしいが、一部の学者のように、第10窟の開窟を前2世紀と見てそこまで遡らせるのは無理であり、⁽³²⁾ また一方おそいほうの2本生図を、アザラーヴァティー Amarāvati の大塔浮彫（後2世紀後半）まで引き下げようとするのも行きすぎであると思う。⁽³³⁾ しかしサーンチー塔門にしてもアマラーヴァティー大塔にしても、ともにアンドラ王朝と密接に関連していることに注意すべきで、アジャンタの古画がこれら2箇所の浮彫の様式と比較されるものを持っているのも、あるいは偶然でないかもしれない。

図31

図32, 33

アジャンタでは約四百年に及ぶブランクの期間をおいて、第2期の盛んな絵画活動の時代を迎える。それは既述のように、グプタ時代における造窟の再興と平行するもので、次々と開窟される大小の石窟の内壁が、絵師たちの競演によって一面に彩画され、現存する大部分の壁面がここに出現するに至ったのである。第1期の古画に比べて格段の進歩が見られるのはいうまでもないところ。以下、壁面を豊富に残している4僧院窟から眺めてゆくこととする。これらの4窟はすでに石窟の草でも記したように、第16、17の2窟が5世紀の第4四半期に開窟され、これに続いて第1窟が6世紀初期に成り、さらに少しくおくれて同じ世紀の前期に第2窟が完成したと見られる。壁画もまた大体この順に描かれたというのが通説になっているが、はたしてどうか。ここにあらためてそれら4窟の壁面を様式的に検討し、その先後関係やほかの諸窟との関係を考えてみなければならない。

まず第16窟は既述のように、その寄進銘の中にも『麗わしい壁画』をそなえる石窟であったとしており、壁画は開窟直後に描かれたと見て誤りあるまい。もっとも現存の壁面の全部がそのとき同時に作られたかどうかは別問題である。さて壁画は4窟中最も保存がよいが、その中で左廊のナンダ出家物語図と右廊の佛伝図とは特に傑出

図19, 20

し、当窟の壁画を代表する。2層とも黄褐色から黒褐色へと褐色の色調が支配的で、さらにこれに黒化が進み、ために図様の見分けにくくなったところさえあり、右廂では彩色も大部分消えかけているが、元来は大きい壁画を据めて多数の情景が描かれ、独特の錯綜した画面を構成していたものである。しかも一つ一つのシーンには緊密なまとまりある構図のものもあり、細部では人物や建物などのすぐれた描写を見ることができる。ことにナンダの出家を聞いてその美しい新妻が悪魔のあまり失神するという、きわめて強動的な光景を描いた場面のごとき、構図的にもまた女性の表現においても格別に注目される所、図19はその部分である。女性の肉身はいずれも濃い黒褐色に塗られるが、輪郭線に沿って強い隈取りを施し、また必要に応じて所々にハイライトを用い、肉身の柔らかさと丸味とを巧みに表現している。さらにそのととのった顔容やしなやかな美しい姿態の表現は、第1窟におけるようなはなやかでむしろいやみのあるそれとは異なり、はなはだ温雅で気品に富む。右廂の佛伝図中にある摩耶夫人の懐妊を授けていると見られる宮廷内のシーンでも、ほぼ同様の優雅な姿に描かれた女性像を見出すことができる。一方、佛や比丘、また少年や婆羅門などの男性も、これらの図ではみな表現の穏やかで動きの比較的少ないのを特色としており、全体に落ち着いたムードに表わされている。

しかし同じこの窟でも、正面廊の中央入口の左に描かれた三道宝階降下らしい図や後廂の中央部左右の佛説法図などは、割落がひどくて見にくいながら、上記した説話図とはやや趣きを異にしていることが看取される。さらに左廂の同じく佛説法の図に属した飛天の断片になると、太くて粗く力強い線描で一氣に描いてあり、彩色も顔の表現手法も独特で類例がなく、ナンダ出家物語図などに比べ多少の年代差があるように見える。

次に第17窟は壁面を最も豊富に存している窟で、画風も種々あって一様ではないが、みな同時代的な様式になり、異質なものは含んでいない。大体正面廂や回廊の各壁ごとで画風に特色があり、幾組かの絵師の分担して描いたことが察せられる。正面廂のごときは、彩色も比較的よく残り且つ明るいので観察しやすいが、ここでは数人の絵師が画技を競ったらしく、各図ほとんどみなそれぞれの描き方で特徴づけられている。その中で右端の静象降伏図は、人物の描写において既述第16窟の説話図に最も近く、次の飛天供養図および中央入口上の七佛やミト・ナノ図も、ほぼ同様の典雅な表現に運筆の軽妙さを加えており、入口左に描かれている、調いのある独自の描線等特色とした飛天群の図とともに、特に注目される尤品である。またその左方に続く後宮の恋愛図や行列の図も、女性のしなやかで官能的でさえある姿態表現を、あざやかな赤色の背景によって引き立てているところに特色がある。

窟内の各回廊においては、左側のヴァシシュヴァンカラ本生図とハンサ本生図とは、おそらく同筆であろうが、



33 第17窟 左壁 ヴィシュヴァンクラ本生

右廂に展開する大画面のシンハラ物語図とも、また後廂左のスクゾーマ本生図や前廂左の六牙象本生図とも違い、さらに佛堂前室の左右壁を占める三道宝階降下の図・舍衛城の大神変図も、それ自身を主張する個性的な面風を持つ。一々の図について詳しく述べるわけにはゆかないが、内壁はすべて説話画で占められ、どの壁面も過剰なまでに多数の情景で埋められていること、そのためあって、たいていの壁面は上下左右ともに錯綜複雑な構図を呈し、見るものの印象をひどく弱めていること、しかし一々の場面ないし部分をとれば、それぞれに肝ましい構図を示すものが少なくないことなどをまず指摘しておこう。大画面で最も錯綜しているのは、左廂のヴィシュヴァンクラ本生図と右廂のシンハラ物語図とを双壁とする。前者は各情景の描写がやや説明的であるほか、人物や建物などの輪郭をくくっている細動の重線が目立ちすぎ、ために表現を固くした味わいを薄くしているなどの難がある(ただし図47の王子と妃とを描いた部分はなかなか魅力的だ)。これに対して後者すなわちシンハラ物語図のほうは、登場人物が多く情景の複雑な点では随一であるが、にもかかわらず各情景ごとに群像を巧みに処理しており、ことに女鬼(羅刹女)の群れの玉宮襲撃や、象兵以下大軍のひしめく羅刹島進攻などの場面は、すこぶる動的で生彩に富み、筆力の最も充実している箇所といえよう。

また佛堂前室の三道宝階降下図は、上中下3景のそれぞれ左右を占める大勢の群衆の描写に特に秀で、天衆や国王以下の在俗信者また出家の人たちなど、ぎっしり集まった群衆のひとりひとりに違った表情、変わった服飾を与えていて興味深い。なおこの図で上方に水平線がはいり、また右下方の象にも方形の区画が見えるが、これは化学的な表面処理の途中であることを示す。表面が処理されてきれいになった好例に、前室左壁のハンサ本生図があることについては前にも述べた。この図はヴィシュヴァンクラ本生図と同質の細動な線でくくり、顔容の表現なども両者相通じているが、その緊密な構図や充実した力のある描写など、彼にまさるすべからざるべきを示し、彩色もより豊かである。そのほか前室左の六牙象本生、後廂のスクゾーマ本生や母扶養象本生、ショーマ本生、前廂右の六牙鹿本生など、繁簡さまざまな本生説話図が並び、さらに化世の図のようなそれ自身独立した図もあり、彩色のよく残る天井画や柱絵もまた豊富で興味の尽きないものが多い。

転じて第1窟の壁画は、そのはなやかでいわばバロック的な表現と彩色とを大きな特色とし、技法的にも最も進んでいて、おそらくアジョンタにおける絵画活動の頂点を印づけるものとするところができる。ここでは後廂の中央両壁を占める大きい3体の観音が、優秀な作柄のゆえに特に有名であるが、当窟の絵画様式を代表するものとしては、左廂壁に展開する大画面の、マハーヴァナカ本生に比定されている図をあげるべきであろう。右廂壁のはほとんど全く剥落し去っているのを別にして、両壁や佛堂前室には、降魔成道図以下比定・未比定の図が、多

図35、38、図39

図47、48、図50

図50～52

図14、図51

図35～38、図11

図36、図11

図46、図15、図34

図45、図46、図11、図12、図13、図21、図12、図23

図40～43、図5～7、図34、44



24 巻17章 森林生活 マハバータ (文)

図版一、二、三、四

かれながら描画した状態で存し、一方天竺の装飾画も美しい彩色を比較的よく残している。やはり幾人かの絵師の分担で画かれたのに相違なく、濃淡の一致でないのは第17章の場合と同様である。しかしその中で中央入口を以て左右の両側の左右にある2図だけは他図で作柄も落ち、制作年代のやや下ることを思わせるようである。

図版一、二

この巻ではまず森林生活から描かれてゆく。2図ともに大きい場面を占め、山中の風物を背景に男女神や侍者・献舞者を伴って立つ巨大なもので、あるいは舞臺の住所地説書山 (Patalaka) を想定しているともできようか(25頁参照)。どの場面にもまじりておく情態に且つ精緻に描かれ、大衆の菩薩によさわしい静かで穏やかでしかも暖かに満ちた理想像を作り上げている。頭を少しくかしげ体軀を腰でひねる様子は、インド特有の姿態美の原則として知られる三屈体 (trybhanga) であり、それがこの2図画に典型的に示されているようだ。左の菩薩は美しいとばかりいふ装束を纏うほかは装身具も簡素で、慈悲の豊かな顔容の穏和と肉身の薄い色彩とを特色としており、その表現がはなはだ宗教的であるのに対し、右の菩薩は宝冠も装身具もまことに豪華であり、ややきついな、凝り下り、濃い顔色ともあいまって、全くインド的な表現の特色を示している。両図を隔らせている男衆の風貌や容態なども、みなすぐれた描写に成り、この2図を担当した絵師の画技が特に優秀であったことを思わせる。後述の巻の淨土図も、向心的な構図、変化に富む魔衆の劇や誘惑する魔女たちの美しい姿態の表現に秀で、その主題とともに一般に注目されているが、中心の佛だけはあまり迫力がない。

図版三、四

図版五

図版六、七、八、九

図版一〇、一一、一二

図版一三、一四、一五

これらの宗教性を強調した諸図に対し、豪華な王宮内の生活などははなはだ世俗的な場面を描いて最も生彩あるのは、左側のマハバータの巻末にあり、前記の保存も比較的よい。大きい場面にも多数の情景が複雑に描かれている状態は、図版によって窺いうるであろう。王は既述の菩薩にも匹敵する宝冠や豪華な装身具で飾られ、これを取り巻く美しい宮女の群は千差万別な表情と姿態とを呈し、そのほか美装の舞女が伴奏に合わせて踊る舞踏のシーンや、衆また勇に突って宮門を出てゆく王の行列、ないし仙者を山中に訪れて聴聞する場面など、どの場面もそれぞれにまとまりある巧みな構図とはなやかな彩色とに成っている。ここでは特に男女のしなやかで動きと変化とのある姿の描写に最もすぐれ、顔や肉身などの輪郭を太めの赤い線できくり、それに沿って髪を敷く獨特の手法も注目される。總じて筆触は伸びやかで且つ的確であり、肌色の変化ある彩色や衣裳などの大胆な感覚にも資した技法が目立つ。アフンタ巻画の中では技法的な発達の見点にあったものと見なすゆえである。ただその顔容のややどきつい表現は、インド的ではあっても一般の好みに合わないところであり、それはおもに切れ目のきついまなどとし、上下の唇をくっきりと輪郭づけている口辺の描写とに、この絵師の筆が特に個性的であったからと推察ない。同様の特色は前巻左側の末法定國でも見られ、同筆であったことを示している。

図版

マハーゴナカ本生図と重んで、やはりその個性的な様相が目立つのは、前部右壁の未比定説話図であるが、ここでは面を特に大きくしているほか、顔取りやハイライトの手柄も異なる。また後部左壁の3頭の図や、後部右壁のチェンベツヤ本生図はそれらと違って、より穏やかな表現に成り、味わいに富んでいる。しかし図にも触れたように、前部の左壁に描かれているシビ王本生図と、同右部のいわゆる《ペルシア使節》の図とは別のようで、ともに線画は細く削ぐ且つ粗く、後者ではなお義邦人などの表現に足るべきものもあるが、前者のシビ王本生図では、線画においても人物や服飾の描写においても、当寫のほかの諸図と比べて著しく見劣りがする。あるいは制作年代を下げて考えるべきかもしれない。

図94, 95
図96~98
図99~101
図102, 103

次に第2窟では扉面の剝落や風化が著しい中で、左壁の挿画前後を扱った諸図と、右壁の大壁画を構成するヴィドゥラ賢者本生図とが割合よく残り、当窟の壁面を代表するが、そのほか多数の佛像を並べ揃えた千佛図や、華麗な天井の装飾画も注目すべく、なお特異な様式を示す奥の左右祠堂の壁面も見逃せない。

図104, 105, 106
図107~114

まず右壁の佛伝図は、男女の姿態描写、ことにきつり髪や口を特色とする顔の表現において、前記第1窟のマハーゴナカ本生図のそれに近いものがあり、片足で立つ前庭内の美女(薩埵の摩耶夫人か)のようなすぐれた彫刻のものも見られるが、概して表現はどぎつくり過ぎに乏しいところがある。これに対して右壁の大部分にわたるヴィドゥラ賢者本生図は、各情景とも多数の人物が登場して、動きのある興味深い説話のシーンを構成し、どの場面も生き生きと描かれていて変化に富む。第2窟の壁面中最もすぐれた箇所であり、彩色の保存もよい。登場する多数の人物はいずれも濃い褐色を基調とする肌色であるため、全体にその色が支配的となっているが、それには保存の目的でかつて施されたシェラックなどの浸透が、これを助長していることも考えられる。男女とも均斉のとれたしなやかな形姿に表わされ、顔の表現に特色があるがいやみはなく、仕上げは赤の太い線で大胆にくくり、強く顔取りを施し、また濃淡のハイライトを随所に用いてあり、温厚でありながらも力わくもった好ましい表現としている。おそらく技術的には第1窟の優秀作に次ぐ進んだものと見なせようか。市でも賢者と魔王との対話のシーンや、魔王夫妻と龍女とがヤクシャとの結婚について協議する場面などが最もすぐれている。なお図118や図119で気づくように、画面の余地にはおもに白で描いたさまざまな花を散らせてあり、これは蘇迷の3窟でもほかの諸窟でも、たいていの図には見られるところ、空間を飾めたいのか、単なる装飾的意図のものかは明らかでないが、絵画における伝統的な手法であったことを思わせて興味深い。このヴィドゥラ賢者本生図の右隣り、ブールナ直主佛図並びにその右方一帯の壁面から、前部右壁の未比定図にかけても、元来は同様のおどやかな彩色と習熟した画法とに成っていたことは、女性の優美な姿態表現などを通して窺われる。

図115, 116, 117~120, 121, 122, 123

図118 図119, 120

図121, 122, 123, 124



35 第2窟 南右側室左壁
供養者（婦人等）



36 第2窟 南右側室右壁
供養者（婦人と子供）

第2窟はまた、これらの説話画と並んで尊像画が少なからず描かれているところにも特色がある。正面壁や後壁の中央部左右にあった尊像画は、惜しいことに剝落して大半を失っているが、左廂壁右廂や佛堂前室の三方の全壁面を占める賢劫の千佛図と、佛堂内左右壁の佛並坐図は比較的保存がよい。もっともこれらはいずれも類型的でわずかな相違しかない佛坐像を羅列するだけの単調なものである。その中でも佛堂前室の千佛図は、数の多いことで壯観を呈するが、素拙的な線描の粗さが目立ち、味わいに乏しい。このようなほぼ同型の佛像を並べ描く場合、中央アジアや敦煌などでは一般に腰を用いているが、ここアジャンタでは粗雑な早描きながらも一つずつ描き並べており、型を使用した形跡は認められない。これら千佛の一部に寄進銘を伴うものがあることから見ても、功德を願って依頼した寄進者のために、一々描くことが要請されたのかもしれない。佛堂内にある佛並坐図のほうは、兩脇侍を伴い臂障をそなえた佛坐像の並列で、よりていねいに描かれ、色もあざやかさをとどめているが、やはり類型的で表現に固さがあり、やや年代的に下るもののように見える。

同じく第2窟で年代差を想定しなければならないものに、奥左右の側室に描かれている2種の特異な様式の壁画がある。ハーリティー（阿梨帝母）夫婦をまつる右側室の場合、数人の女性と子供らの供養するところなどを描くが、とくに注目されるのは、顔も肉身もすべて薄い赤褐色むしろ薄桃色に彩り、ハイライトを用いずに、同色の濃い隈取りを曲く施すだけで、肉身の柔らかい立体感を強調するとともに、なまなましい遠触感の効果をさえ出している点であり、この肌の色と隈取りの手法とはほかの壁画では見られない独特のものである。のみならず、すらりとした女性の姿態表現にも見るべきものがあり、そのほか短い腰衣をまとうだけで装身具の少ないのや、変わった頭布・髪飾りを着けているなども見聞れないものとして指摘される。その別系の画家の手になることはいまでもないが、この特異な様式の占むべき年代的位を考へることはむずかしい。これに対して左側室の、やはり女性供養者を主とした図はまた別趣のものである。ここでは線描が粗くて味わいに乏しく、強いハイライトをつけた顔の表現など、はなはだ固くて生彩に欠ける。それはアジャンタで栄えた古典的な絵画様式がくずれ始め、すでに中世的なものへと変じつつあった段階を示すもののようで、当地における最もおそい作品の一つといえよう。

以上、壁画を豊富に残している四つの僧院窟をあぐり、その様式的な特色について抄察した。これら4窟の天井画や柱絵にはほとんど触れるところなかったが、各窟におけるそれらのあり方や内容に関しては、本章の初めにも述べた。天井画や柱絵は、第16窟が剝落してほとんどなくなっているのを除き、第1、2、17の3窟では

豊富に残っていて、インド人がいかに建築物の装飾意匠に秀で、また草花や鳥獣を配した文様の考案にいかほど獨創性を発揮していたかを窺わせるであろう。本書ではあまり多くの写真をあげえなかったが、それでも第17窟では図34、40～44、別5～7、別5；第1窟では図59、66～68、別19～22；第2窟では図96、98～99、104～106、108～110、121～122、別27に、それぞれ示してあり、天井画についてはほそ大要を得ることができると思う。試みにこれら3窟の代表的な天井画、たとえば第17窟の図40～42と、第1窟の図66～68、別21～23と、第2窟の図104、121～122とを選んで比較するならば、それぞれを特色づけている種々の文様や、その間に配されている人物・鳥獣の表現に、第17窟の比較的古典的な様式から、第1窟の奔放で流麗で独創性に富む様式へ、さらに第2窟の繁褥ないし簡化の傾向を示す様式へと向かった展開の過程を、大体たどることができよう。3窟の天井画における男女一對の飛天の描写を比べて見ても、そのことがうなずかれるはずである。

図43、別19、20、別121

さて、これら4窟の壁画を様式的に編年して年代づけることは、なかなか容易でない。しかし通観していえば、古典的で優雅な表現に成る第16窟を4窟中最も早いと見ることは(ただし一部の異質な様式のものを除く)、おそらく誰しも異論はあるまい。問題のありうるのは第17窟で、ゴーシェの『アジャンタ壁画』のごとき、その色刷図版を配列するのに(様式的な根拠などは記していないが)、第16—1—2—17窟の順とし、暗にこの窟が最もおそいことを示そうとしている。しかしすでに述べたとおり、この窟は壁ごとに画風を異にし、且つそこに出来不出来があるにしても、様式的には異質なものを含んでおらず、全体としては第16窟に次ぐ古さのものと見ることができる。これに対して第1窟は、様式・技法的に一段と洗練された高い水準にあり、線描も彩色もはなはだはなやかで、これをバロケッテと呼ぶこともできよう。二つの鑑賞図やマハージャナカ本生図のような最高の傑作を生んだゆえんである。アジャンタにおける絵画活動の最盛期はこれを頂点として、以後衰退に向かうが、第2窟ではなお第1窟を継承し、すぐれた作品を描いていたことが知られる。もっともこの同じ窟には異質な様式のものも含まれており、かなりのちまたで制作がおこなわれたことを示している。とにかく様式的には第16窟が最も早く、次いで第17—1—2窟と次第したと見られるのであり、しからば前にも示唆したように、これら4窟の壁画が描かれたのは、大体石窟の開窟順に従って、5世紀末葉から6世紀の中葉までの間であったとすることができよう。アジャンタ壁画の最盛期というのも、この比較的短い期間にはかならなかつたのである。

第2期の壁画で前記4窟以外の窟に存するものは、大体この最盛期を過ぎてから描かれたと見られる。それらの中で第19窟の左右側廊に一面に描かれている神像の列は、その副脇侍を伴う形態の表現も赤を主とする彩色も、

図153、154



37 加26窟 身廊右小間と天井装飾画

既述第2窟佛堂内の図と近似しており、同時頃の制作とすることができる。なおこの窟では身廊の天井にも小さい佛坐像その他の装飾画があり、側廊の天井にも蓮華文様などがあるが、第2窟の天井画と比べてはるかに見劣りがするのは、第19窟の開掘が既述のように、第16、17の2窟に続く比較的早いものであったにしても、壁画がかなりおくれで削かれたことを示すものである(6世紀後期か)。第26窟身廊の天井にも同様の装飾画があり、これら祠堂窟である第19窟および第26窟の内部を彩画で飾るに至ったのは、おそらく第9、10の2祠堂窟に佛像が盛んに描かれたことと関連するであろう。第1期の吉画を残している第10窟と第9窟とに、佛像を主とする第2期の横画や柱絵が少なからず存していることについては前にも述べた(27頁参照)。八角形の列柱の各面に描かれている佛像は、図5、9で見えるように立像と坐像とを交え、細長い楕円形の全身光を伴うものが多く、典型的な像容であるが、中にはガンダーラ風の衣褶線で特徴づけられるものもあり、立像ではたいてい足下に小さく供養者をひとりふたり描いている。図6はやや図様を異にするもので、坐って説法する佛と首目の礼拝者並びに跪坐する供養者を描く。これらの佛像や供養者などの形態描写はいずれも粗雑な形式化したもので、第17窟や第1窟の佛像などとはとうてい比べられない。しかも両窟とも柱絵の佛像に寄進銘を伴うものが少なくなく、寄進者(供養者)の注文によって一々描かれたことを示しているのに注意すべく、しからは第2窟の左廊や佛堂前室にある千佛の図と性格を同じくするものであったことがわかる。これに対して第9窟の後廊に描かれている佛説法図などは、柱絵よりもていねいに描かれ、第2窟の正面廊に断片的に残る供養図と近い様式に成り、時代的な並行を思わせるようである。

一万前院窟では既述の4窟を除くと、壁画を存しているものはきわめて少なく、あってもたいていは剝落損傷して図相も弁じがたい。その中で第11窟の正面廊後壁左に残る菩薩図断片は、残存部に關するかぎり彩色の保存もよく、第1窟の《美しい菩薩》に似た像容の蓮華手菩薩であったことを示していて注目されるが、形式化した彩色手法などからしても、前記第2窟正面廊の供養図とはは相前後する様式とすべきであろう。第6窟の階上階下に残る佛像や門前神や供養者の図も、おそらくこの前後に描かれたものに相違ない。全般的に見て、佛像を主として描き宗教性を強調するようになるのと、壁画における様式・技法的な衰退傾向とが、ほぼ並行していたといえるようで、結局は壁画よりも佛彫刻に重点を置き、彫像にも彩色を施すようになって、壁画はついにおこなわれなくなったのであろう。それがいつ頃に当たるかは明らかでないが、壁画で最もおそいと思われるものをあげれば、既述の第2窟奥左祠堂に描かれている供養者群の図や、第22窟にある8佛並坐の図などにならうか。しかしこれらが7世紀のどこあたりまで下るかは誰もいえない。



39. 第10窟 右列第6柱柱端 佛立像

4 インド絵画史とアジャンタ

さて、このアジャンタ壁画がインド絵画史上いかなる地位を占めるかについては、もはや述べるまでもないように見える。なぜならば上來見てきたように、アジャンタが紀元前後に遡る古画と、インド古典文化の最も高潮に達した時期の豊富な壁画とを擁して、ほとんどインド古代絵画の全体を代表し、ほかにはわずかな断片が2~3の石窟に存しているだけにすぎないからである。もちろんインドでも古くから絵画がおこなわれ、相当の水準に達していたらしいことは、文献の上から窺うことができる。叙事詩や古い傳典などには、王宮の中に画廊(citraśālā, citrāgāra)すなわち画廊が存し、人々が訪れて楽しんだことさえ見えており、おそらく壁画で飾られた建物であったのに相違ない。佛教でいつ頃から彩画をその聖建造物の住殿に適用するようになったかは明らかでないが、現存する佛教美術で最も古いパールプット Bhārput の浮彫(前2世紀、シェンガ Śunga 時代)から考えて、佛教の堂舎内に佛教的な題材の彩画を施すようになったのは、この浮彫よりあまり隔たらない頃からであったと見られる⁽⁹⁾。そして当時の絵画の実際は、アジャンタの古画を通して窺い知ることができる。

もっともインドにおける絵画遺品では、ラームガルフ Rāmgarh 丘(マディヤプラデーシュ州東北部)のジョーギーマラー Jogimārā 窟壁画が最も古いとされる。古画の上に後世彩色を加えるなどして原画をひどく損じているが、それでも古代初期の浮彫に見るような、男女や動物樹木また建造物の図などがかろうじて跡づけられるという。古ブラーフミー文字の銘があり、単に女性(神に仕える女)の名と工人の名とを記すだけである。銘も図も紀元前に遡るものらしいが、孤立的なもので、絵画史的にはあまり重視されない⁽¹⁰⁾。

これに対してアジャンタの古画は、インドの古代初期美術をリードした佛教の造形活動の一環として、典型的な佛教聖建造物(祠堂窟)の内部を荘厳するために描かれたもので、ほかではすべて失われてしまった初期の佛教絵画が、どのような水準にあったかを具体的に示してくれる唯一の貴重な遺品である。これらの古画すなわち第10窟および第9窟に残る初期の壁画は、前にも述べたとおり、やや古い様式を示す供養図と、これより多少発達認められる第10窟の本生図との2相が区別され、前者でサーンチー塔門とはほぼ同時代(紀元前後)、後者でこれよりいくぶんおくれる時代(後1世紀)と見て大過なく、その制作はおそらくこの地方が初閼アンドラ朝の支配下にあったことと関連するのであろう。

インド絵画史は以後数百年の空白時代をおいて、その次に遺品の現れてくるのが、やはりほかならぬここアジャンタの壁画である。この第2期の壁画については前にも記したように、その制作時期は6世紀の末葉から7

世紀の前期にわたったもののようで、特に盛んであったのは、第16-17-1-2窟の順で描かれたと見られる最も重要な4窟の壁画の制作された時期、大体5世紀末葉から6世紀中葉に至る間であったとすることができる。当時この地方一帯を支配していたヴァーカータカ王朝は、ハリシェーナ王(約475~500 A.D.)——その治世間に第16、17の2窟の開掘されることが知られる——を最後として、以後の系譜が全然伝わらなくなり、6世紀の中葉には滅亡するに至ったらしい。この王朝がどれだけ石窟の開削に熱心であったかは不明であるが、これに仕える大臣や諸侯のような有力者が積極的に造窟を推進していることからすれば、前記の4窟を中心とするアジャンタ第2期の造窟や壁画制作の盛期が、この王朝の晩期とほぼ並行し、その衰滅したと見られる頃から以後、壁画の様式・技法的な衰退が目だってくるというのも、決して偶然ではなかったと思われる。

それにしてもアジャンタ第2期の壁画は、インド文化の黄金期グプタ時代の所産であるところに、インド絵画史としては大きな意義がある。もちろんグプタ時代とはいっても、前記したアジャンタの栄えた時期は、政治史的には、強勢と繁栄を誇ったグプタ帝国がすでに解体し始め、政治的な統一が失われつつあった、この帝国の末期ないし後グプタ時代に属するが、文化史上では、グプタ王朝の最盛時から醸成されてきたインド古典文化が、文学・哲学・科学・美術などの各分野にわたって、特に顕著な発展を見せきわめて重要な時期に当たる。種像彫刻において、ナトラーヤやサルナートが高い理念と洗練された技法とをもって、インド的な造形美を完成したのも、やはり同じ頃、5世紀の後末期であった。アジャンタの壁画がはたしてインド古典時代の絵画の最高水準に位置するものであったかどうかは、ほかに比較される遺品のほとんどない現状では明言しがたいが、たゞい文化の中心地方からはやや隔たっていたにしても、グプタ文化の最も高揚したと見られるその同じ時期に、大部分の壁画が制作されたのである。それだけでもアジャンタ壁画の占むべき絵画史上の位置が示唆されることができよう。

おそらくグプタ時代には、絵画の発達もめざましいものがあったのに相違ない。有名な詩人カーリダーサ Kalidāsa のドラマ以下当時の文学には、絵画に関するいろいろの記載が少なからず見出される。⁽⁸⁹⁾またのちの中世に成立する書ではあるが、たとえば『カーマスートラ』Kāmasūtraの一註釈書があげている絵画の六法⁽⁹⁰⁾あるいは『ヴィシュヌダルモッタラ』Viṣṇudharmottara という、絵画論や絵画技法に関しても説いている書の「味」(rasa, 情緒)の説や絵画の分類ないし技法に関する諸説など、⁽⁹¹⁾たいていはグプタ時代に成形するに至った考え方の裏面であると見られる。しかし当時の絵画遺品はアジャンタ壁画以外はなほだ寥々で、セイロン島にあるほぼ前時代的なシーギリヤ Sigiriya の壁画(5世紀末とされる)を除くと、わずかにバーク Bāgh の壁画断片とビタ

ルコラー Pithalkhorā 第3窟の柱絵とをあげうるにすぎないのであり、いずれも貴重な遺品ではあるが、豊富な壁画を擁するアジャンタとは比べものにならない。

まずバークはマディヤプラデーシュ州の旧グワリオール Gwalior 藩王国にあり、ヴィンドヤ Vindhya 山脈の南斜面に位置する(北緯22°22′、東経74°48′)。9窟が並ぶが祠堂窟はなく、アジャンタ第1窟などと同様のプランになる大きい僧院窟二つ(第2、4窟)が最も顕著なもので、ともに奥堂の本尊を佛塔(stūpa)としている点でほかに類例を見ない。その一つ第4窟と隣りの第5窟(講堂)との連続する正面廊の後壁に壁画が断片的に残る。正面廊の列柱や天井は崩壊し去り、ために壁画の保存がはなはだ悪い上に、さらに発見以後の来訪者による落書きがこれをよごし、図様もあまり明らかなでないという。まだその細部写真の公刊されたものを見ず、模写によって窺うほかはないが、壁画の主部を占めているのは本生話(Jātaka)あるいは譬喻物語(Avadāna)を描いたものらしく、騎馬・騎象の男女のはなやかな行進や、美しい舞姫が女性楽団の伴奏で踊る場面など、いずれも世俗的な情景を描いた大きい構図の部分で、しかしなんの説話を図しているかは明らかでない。テンペラ画の技法により、顔取りやハイライトの手法も大体アジャンタと同じであるが、仕上げの輪郭線がきつく、表現が感覚的ではあっても精神性に乏しいところがあるようで、アジャンタの末期、6世紀の後半頃に置くべきものとされる⁽⁸⁸⁾。窟内の柱の意匠や佛像彫刻も模式的にその頃を指すもののようである。なお二つの僧院窟が大型であること(第4窟で27.89×29.87m、アジャンタ最大の第4窟より大きい)、奥堂の本尊がアジャンタなどのように佛像ではなくて佛塔で、古来の祠堂形式を残していることなどは、特に指摘するに値いしよう。

これとはほぼ同時頃と見られるのが、アジャンタの西北西約80kmにあるピタルコラーの第3窟に残る柱絵である。この窟はアジャンタ第10窟とはほぼ同時代の古い祠堂窟であり、第2期に八角柱の各面に佛・菩薩の像を描いた点でも一致する。それらの尊像はいずれも圓い乾いた感じの立像で、アジャンタ第10窟や第9窟の柱絵とは全く画風を異にしており、それらより作柄も落ち、年代的にも下る⁽⁸⁹⁾。佛教の壁画はこれを最後として以後全く遺品を見ない。

しかし壁画の伝統は、ヒンドゥー教やジャイナ教の石窟に継承され⁽⁹⁰⁾、すでに6世紀の後半、初期チャールキヤ朝時代に、バーダーミ Bādāmi(～Vātāpi)の第3窟に、豊富にすぎた彫刻とともにわずかな壁画を残した。正面廊の天井に描かれた断片にすぎないが、地塗りに塗喰を用いた一種のフレスコ画(fresco secco)の技法に成るものといひ、アジャンタとは模式的にも別系であることを示している。それ以後ではエローラ Ellora のカイラーサナーク Kailāsanātha に残る壁画の古い層(8世紀後期)と、同じくエローラのジャイナ教窟である第32～33の

2窟に描かれた多数の天井画(9世紀)とがあり、また南インドでも8世紀から11世紀頃の壁画断片を、ヒンドゥー教およびジャイナ教に属する幾つかの寺院において見ることができるが、これら中世の壁画はいずれもバーダーミに始まるフレスコ画の技法による系統のものである。

V 結 び

アジャンタの石窟と壁画とに関する大要は、大体以上のとおりである。

要するに、それは人里離れた山間の断崖に開掘された佛教石窟群である。前後2期にわたる合計30の石窟が並び、古いもので前1世紀まで遡り、おそいものでも7世紀前期を下らないと見られる。第1期窟と第2期窟とは形態でも花紋でも相違があり、必ずしも一様には述べられないが、いずれも地上架構の建造物と同様の構成に成る堂舎を断崖の中に彫成し、且つ建築としての均斉美と安定感をそなえさせている点では変わらず、西インドに多く散在する佛教石窟群の中でも、全体としての規模の大きさ、各窟の整然とした構成の貫きまでは第一といえる。第2期における各部の装飾浮彫や尊像彫刻の豊富さ・優秀さもまた指摘するに値しよう。しかもアジャンタの重要性は特にその壁画にあり、第1期の古画は古さのゆえに、また第2期のものは、インド古典文化の最高潮に達したきわめて重要な時期の、水準高い壁画を豊富に存していることで、絵画史上格別に尊重される。確かにアジャンタで達成された造形的な成果は、その他の石窟寺院群においても見られるような、聖建造物を岩石の中にみごとに彫成しただけにとどまらず、さらにその内部を彫画ではなやかに荘厳することによって、建築・彫刻・絵画のいわば総合体、少なくともそれらの競闘する場を創り上げたところにある。

しかもそれは王侯や富豪の邸宅でも、人々の集まり楽しむ画室・画廊のたぐいでもなく、佛塔あるいは佛像を本尊としてまつる堂舎と、専門の宗教家すなわち出家した僧たちの住まう僧院とをそなえた佛教寺院であった。聖建造物であるがゆえに、岩石を掘り開くという困難をあえてしても、その永続不壊を希求したのであり、また佛教説話画や尊像画で壁面を飾り、美しさと神聖さとに満ちた雰囲気とをそこに醸成することによって、佛に仕える僧たち自身の励みや反省に役立てるとともに、参詣聴聞してくる在俗信者の教化を図ろうとしたのである。そのうち第1期では佛塔をまつる祠堂窟に主力を致し、内部を説話画で彩ったが、荘厳が一般に控え目で、僧院窟また簡朴であるなどは、時代の古さだけでなく、真摯で厳密で簡素を旨とした当時の佛教徒の生活態度に対応するものであったことを示している。それは佛教史でいう小乗部派佛教の時代に当たり、造形美術では佛塔中心の美術がおこなわれ、佛の姿を絶対に表現しない、いわゆる無佛像を特色とした。

これに対して第2期窟は佛像中心の佛教によって指導されており、佛像を本尊とする新しい形式の僧院窟と、壁画による内部荘厳のはなやかさが最も目立つ。一般にこれを大乘佛教の推進によるものと見なすが、佛像を作って崇拜する佛教すなわち大乘であるかのように連断するのは慎むべきである。アジャンタ第2期窟には明らかに大乘窟といえるもの(たとえば第7窟)も存するが、この期の初めに開掘されたと見られる第16、17の両窟以下多くの石窟は、佛像彫刻や壁画の内容から見ても、また寄進銘の記すところについて検しても、釈迦佛を主

尊として崇拝する古くからの佛教信仰、すなわち小乗的な佛教の思想体系に属していたとせざるをえない。詳しいことは述べるいとまがないが、インドでは漢訳された大乘経典などを通して想像するほどに大乘が流通していたようには見えず、遺跡や作品からするかぎり、大乘の証跡がきわめて少ないことに注意したい。なお第2期窟には窟の内外に佛像を多数彫刻したり、壁面や柱頭として佛像を並べ描いているなども、大小乗の別を越えた佛像一般として造られたもので、もっぱら造像の功德を期待する寄進であったことが、一部に随伴する寄進銘から窺われる。おそらくこれらは、有力な施主のおこなった石窟の造営事業に参加したり便乗したりするものが多かったこと(ことに「釈迦比丘」と名のる僧徒が多い)を示すもののようである。

それにしてもアジャンタの第2期窟、特に壁面の豊富な四つの僧院窟や、佛像彫刻の賑やかに施されている二つの祠堂窟のごとき、佛の殿堂であるがゆえにことさらに荘厳美化することが望まれたにしても、悟りの道にいそむ人たちの住む佛教寺院としては、いささか豪華にすぎたといわなければならない。あるいは来訪して来る信者の群れを予想し、その人たちを優しませながら教化しようとしたのであろうか。しかしそのような山間の僻地に、事情は現在と違っていたかもしれないが、その当時多数の人々の集まることを期待しえられたとも思えない。それとも豪華なものを造ることによって、寄進者たちが自らの功德の大きいことを願うとともに、この寺院を入々の集まる名所にしようと企てたのでもあろうか。とにかく、インドに多数存する佛教石窟寺院の中でも最も善美を尽くしたと見られるこのアジャンタが、わずかの期間の繁栄をみただけで放棄されたのも、実際の生活と宗教活動とを営むにはあまりに僻地に所在していたためであるに相違ない。しかしそれがかえって幸いして、皮肉にも今日までこの石窟と壁面とを、比較的保存のよい状態で残しえたともいえよう。

註 記

I 序 説

- (1) 現在の Ajanta の町およびその名称が、とれほど古い紀元のものであるかは明らかでない。M. N. Deshpande は、河成の佛典 *Mahāmeyvrat* (『大孔雀經』) に見える Ajāñjaya という地名をこの Ajanta に比定する説 (Ajāñjaya = sthāna > Ajanta) を採っているが、はたしてどうか。—A. Ghosh, *Ajanta Murals*, p. 15, note 1.

II 沿 革

- (2) この街道の経路については、*Dipavamsa*, VIII; *Mahāvamsa*, XII; *Samantapāsādikā*, I, p. 63 L; 『善見律毘婆沙』II (大正藏 24, p. 684L) を見よ。なお、E. Lamotte, *Histoire du Bouddhisme Indien*, Louvain, 1958, p. 350 f. など参照。
- (3) 第10窟の銘は、"Vasīṭhipuṣa Kapahādīno ghammukha-dānap." とあって(碑3), 単に窟正面(ghammukha)を Vasiṭhi の子 Kapahādī が寄進したというだけであり、また第12窟の銘は、窟室(uvavarakā)と広間(upāsaya)とをそなえた住所(hāṁka)を、Ghaṇṭamadaja という商人(vapīja)が寄進したと必ずにすぎない(西インドで商人の寄進した最も早い例であるという)。—Liders List 1197, 1198; 野谷『開窟目録』I, 2.
- (4) 西インド所在の佛教石窟寺院には、アンドラ王朝時代の寄進銘が少なからず見出され、歴史資料としても注目される。おもなものをあげると、Nāsik(Liders 1127~1129, 1144, 1146, 1147; 野谷 731, 732~736, 745); Kāṭi(Liders 1104, 1106; 野谷 515, 521); Kāuṣṭhī(Liders 987, 994, 1024; 野谷 464, 467, 485)など。
- (5) Burgess(Ferguson-Burgess, *Cave Temples*, p. 293)は、第10窟の銘の "Vasīṭhipuṣa Kapahādī" を、Nāsik 窟などに見えるアンドラ朝の Vasīṭhipuṣa Sīri-Pūṣamāyī 王に結びつけ、この石窟の年代を後3世紀に見ようとしたが、両者の関係は全く不明であり、且つ第10窟の年代はそれほど下るものではない。しかしアンドラ王朝との関係については、なお検討し直すべきかもしれない。使用石窟の町および経路(2)参照。
- なお、アジャンタ石窟群の主題にあるレーダーズルでは、アンドラ時代の主題が発見されたというが(Deshpande in *Ajanta Murals*, p. 14), これとても石窟とこの主題との関係を明確する資料とはならない。
- (6) この銘については、V. V. Mirashi, *Inscriptions of the Vākāpakas*, (Corpus Inscriptionum Indicarum, V), Ootacamund, 1963, p. 103~111, 参照。
- (7) Mirashi, 前引書, p. 113~119, 参照。
- (8) Mirashi, 前引書, p. 120~129, 参照。

- (9) ヴァーナーカ王制については、A. S. Altekar, *The hist. of the Vākāpakas in the Early Hist. of the Deccan*, ed. by G. Yazdani, Oxford, 1960, Pl. III, p. 149~200 などだが、特に V. V. Mirashi, 前引書, Introduction, p. i~xxxiii, 参照。
- (10) この銘については、B. Ch. Chhabra, *The Incised Inscriptions of Caves XX~XXVI*, (G. Yazdani, *Ajanta*, IV, Appendix, p. 114~120) 参照。
- (11) 『大唐西域記』巻10, なお T. Watters, *On Yuan Chwang's Travel in India*, London, 1905, Vol. II, p. 239~241, など参照。
- (12) ただし支那の石窟銘がすべてに「南行」としていることからすれば、Ācāra と復元するのが正しいであろう。
- (13) B. Ch. Chhabra, 前引論文, (*Ajanta*, IV, Appendix, p. 121~124), この銘は岩の崩壊で埋まっていたもので、1936年に発見された。半ばサンスタリット、半ばブラウタリットで書かれ、きわめて難解で、碑銘雑誌の第一人者チャップマンでさえ解読できないという。
- (14) アジャンタ石窟群の発見については、William Eakins, *Observations on the remains of the Buddhists in India*, (Trans. Literary Soc. of Bombay, III, London, 1824, p. 520); Ferguson-Burgess, *Cave Temples*, p. 281; Griffiths, *Paintings*, p. 7; Singh, *Ajanta*, p. 7; Ghosh, *Ajanta Murals*, p. 2, など参照。第10窟には1819年の日付あるイギリス士官の署名が今も見られるという(Ghosh, p. 2, note 2).
- (15) Singh, p. 7~8, 参照。第16窟から切られた断片は、現在ボストン美術館の所蔵となっている。注(4)参照。
- (16) G. L. Griffiths, Herringham の複製については、Griffiths, Herringham (*India Society*), Ghosh の各書など参照。
- (17) 『部抄』329, 大正9年(1917), 3336, 大正7年(1918), 3341, 3342, 色紙本(第1窟, 説明人清原氏, 複製版被覆); 3345, 大正8年(1919), 色紙本(第2窟, 明井藤次郎); 3347; 3355, 色紙本(第9窟, 本出氏); 3360, 大正9年(1920), 色紙本(第10窟, 村田乾雄); 3374, 大正10年(1921), 色紙本(第1窟, 本出氏, 明井藤次郎)。
- (18) 野谷氏編『アジャンタ石窟群の研究』(『美術之日本』大正7年); 野田田江『アジャンタの壁画』(『絵画研究』1)より, 大正7年; その他。
- (19) 杉本武雄『印度の古美術』, 京都, 昭和15年; なお同氏の複製所在(第1窟, 藏書閣, 東京帝国大学; 第17窟, 社説 画を待てる別)は、京都博物館に収められた。
- (20) 京都文庫の Ichi Kōka Akademi, UNESCO(Mentor & Foma-ne-UNESCO) の本参照。
- (21) Singh の書は複製本(左と反対)の複製版を含み、また本文だと

- えは年代づけなどもでたらめであり、効力がないことに注意したい。
- (22) Yazdani, *Ajanta. I. Preface*; A. Ghosh, *Ajanta Murals*, p. 56, note 1.
- (23) Dr. B. B. Lal in *Ajanta Murals*, p. 56~57.
- (24) ハイデラーバーード政府のゴジャンタ保存事業については、Yazdani, in *Ann. Bibl. Ind. Archaeol.*, VII, 1932, Introduction; —do., in J. Cumming, *Revealing India's Past*, London, 1939, p. 254~255 など参照。
- (25) *Indian Archaeology — a Review*, 1953~54. 以下随時この年報に引く。
- (26) Dr. B. B. Lal, *op. cit.*, p. 57~59.

III 石窟

- (27) インドの石窟については、Fergusson-Burgess, *The Cave Temples of India*, London, 1880; —do., *Illustr. of Indian and Eastern Architecture*, Vol. I, London, 1916; P. Brown, *Indian Architecture, Buddhist and Hindu Period*, 5th ed., Bombay, 1953; 森田龍男『印度佛教美術史 建築篇』、昭和33年(1958)；森田雄『インドの石窟寺院』、『佛教美術』41、昭和34年(1959), p. 1~31; —『佛教美術史論考』昭和34年, p. 89 f. 前掲(1) など参照。
- (28) *Indian Archaeology — a Review*, 1955~56, p. 72. この僧院窟は広間の大きさ約 3.65m 四方である。
- (29) 第1期前窟の年代論議表については、森田『印度佛教美術史論考の成果(3)』、『佛教美術』6、昭和25年, p. 89。参見、模式的な窟形も年代によって異なる。なお森田を参見。
- (30) P. Brown は Bhāja, Kondāna, Pitrākhorā, Ajanta X を前2世紀、Beishā, Ajanta IX, Nasik XVIII, Karā を前1世紀とし、また Bhāja を前150年頃、Karā を前50年頃としている (*Indian Architecture, Buddhist and Hindu Period*, Bombay, 1953, p. 21~22, pl. XXV)。Pitrākhorā III については、Deshpande は紀元前4世紀から前2世紀と定めている。——参照、*Amant India*, 15, 1959, p. 79, 82.
- (31) 第10窟の銘については、註(3)(5)参照。前2世紀初頭がインド人學者によって制定も主張されている (Yazdani, III, p. 1; D. M. M., *Ajanta*, p. 34; Deshpande in *Ajanta Murals*, p. 18)。もしそうだとするとこの窟は Bhāja よりも古く、西インド銘石のものということになりかねないが、その銘石とするが Brāhmī 銘(第3)の年代は、相当の難をもたえて考えられるべきものであろう (Pitrākhorā の場合も同じ)。A. H. Dani のごときは、アホーシタの第13、14窟の銘を前1世紀初頭にまでも引き下ろしている (*Indian Palaeography*, Oxford, 1961, p. 66~68)。

なお、同じ第10窟の左側壁に古い Brahmi 文字の書銘の断片があり (Lüders, *Liv* 1199), Yazdani (III, p. 1, n. 1) によれば、Lüders はこれを前2世紀中葉まで遡る文字と断じた出である。しかし、Yazdani や N. P. Chakravarti (in Yazdani, III, App., p. 91) は更に Lüders の推定に遡るだけで、その書銘と同時期の作と見られる西語そのものの様式については全然触れていない。なお後註(74)参照。

- (32) Walter Spink, *On the development of early Buddhist art in India*, (*The Art Bulletin*, 1958, p. 95~104). これは彼の早稲宮文(Rock-cut Monuments of the Andhra Period: their Style and Chronology, Harvard Univ., 1934, —未刊)の要旨を公表したもの、西貢寺院の年代論のほか、西インドにおけるアホーシタ王朝などとの関係をも展開している。なお H. Zimmer, *The Art of Indian Asia*, 2 vols., New York, 1955. の解説における年代は、その年代論の前半代論によったものである。
- (33) かつては第10窟より古いと見られたが、これはおもに前述第10窟の銘に関する誤った解釈に基づくもので、今は否定されている。前註(5)参照。前註 Spink 説では前50~後50年頃と見る (Zimmer, pl. 152).
- (34) 第13窟の広間の大きさは 11.06m 四方、そのプランおよびセクションは Fergusson-Burgess, *Cave Temples*, pl. XXVII. に見える。
- (35) 前註(3)参照。Chakravarti (Yazdani, III, App., p. 85~86) は第10窟よりやや下の書体としているが、実際には区別しがたいようである (Dani, *op. cit.*).
- (36) 第13窟の広間は幅4.11、奥行き5.03、高さ2.13m.
- (37) この前窟は幅3.34、奥行き5.64m. なお発掘の結果、この前窟の右方(第25窟の下に当たる)に、附属の窟壁と3部屋とが掘られていたことも明らかになった。Yazdani, IV, p. 16~17. 参照。
- (38) 銘銘(ただし内容に関する類題はない)。Indian Archaeology — a Review, 1957~58, p. 56. ただし文字の書体の年代づけについては、かなりの難がありうることに留意すべきである。
- (39) 正面壁と横の壁柱とを基線(刻銘)あり、10行にわたるが大平欠損する。Chhabra (Yazdani, IV, App., p. 113~114)によれば書体は 454~525 A.D. 頃のものという。
- (40) 石窟群のあり方から見て、第1期窟の位置する崖のほぼ中央部から、第2期には順次が右に伸びてゆく方向に、幾つかの窟ごとに併置されていったことが考えられる。これについて、Fergusson-Burgess は、順番で 11, 14, 15 から 16~20 64, 次いで 7, 6, 最後に 21~26 の群と 1~5 の群とが併置された想定し。また Brown は、11, 7, 6 が第2期窟で最も早く、次に 15~20, 21~26, さらに 1

～5、最後に未完の27～29の順を提示している。——Fergusson-Burgess, *History of Indian & Eastern Architecture*, London, 1910, Vol. I, p. 189; Percy Brown, *Indian Architecture, Buddhist and Hindu Period*, p. 57. 参照。

- (41) アジャンタの彫刻については, Burgess, *Report on the Buddhist Cave Temples*, ASW, IV, London, 1883; 沢村専太郎『アジャンタ石窟寺に於ける彫刻』(『国華』361, 352, 355, 360, 361, 大正8～9年), 則「アジャンタ石窟寺の彫刻的文献に就て」(『国華』377, 378, 383～385, 393～396, 大正10～12年; —ともに『東洋美術史研究』昭和7年所収); 山本富教『アジャンタの彫刻』昭和13年(私版)など参照。特に最後の書が詳しい。

- (42) 神像を彫いた壁面に寄進者の書銘が彫していることから49, 10番の列柱に彫かれた神像。65～6: 第2窟神像堂前壁の千佛。図110～111および神28参照。神像の神像もまた一々寄進されたことが確認される。書銘については壁面の章参照。

IV 壁 画

- (43) Griffiths および Yashani の図録には、次の諸窟について壁画の所在と図類との関係を示す見取図が収められている。(括弧内の G は Griffiths の図類番号, Y は Yashani の図類番号, なお*印あるのは G の天井見取図)。
第1窟で Y (G4, G93*, Y13), 2 (G20, G116*, Y1), 6 (G133, Y1), 9 (G36, G138*, Y12), 10 (G40, Y22), 16 (G44, Y13), 17 (G53, G139*, Y1), 19 (G150), 22 (G90)。

- (44) 第10窟の壁画に関しては、ハイデラーバード蔵で S. Ahmad に模写させたもの(輪郭とトレースを含む)がヤズダニの図録に複製収められ、またインド考古局の模写とトレース各1は A. Ghosh, *Ajanta Murals* に収められる。

- (45) この窟(神21, Yashani, pl. XV, a)は、Griffiths が模写中に、その上に描かれていた第2期の増画を除去して扱われたものという。南東、図の左端には第3期壁画の比丘の頭部が残る。参照, Griffiths, I, p. 31; Yashani, III, p. 15。

- (46) 第9窟壁画には神像図に比定されるもの2図あり (Yashani, pl. XVIII, a～b), Foucher は三迦葉の神像と帝釈天の訓明(帝釈尊説法)とに比定している (Foucher, *Lettre d'Ajanta*, JA, 1924, p. 225)。なお後述説話画の項参照。

- (47) これと類似のモチーフは Nasha や Kuda の石窟にも見え。また Amaravati の石窟にも見出されるが、そのくずれた様式と技法は、年代がずれておくことを示している。

- (48) 横で “Valisvanitrah” と銘記しており、なおほかに “Indrah” (インドラ, 帝釈天) と “Yugajaloh” (迦婆羅門の名, パーシ語で

Indra) の名も認められるという。——参照, N. P. Chakravarti, A note on the painted inscriptions in Caves VI～XVII, (Yashani, III, Appendix, p. 96, pl. VIII, d, e)。

- (49) この断片は約37×37cm. General James Edwin Williams の子孫が継承していたもので、19世紀早くにその孫の手で断片となし、1921年ロンドンのソースビー Sotheby のせりに出て、ボストン美術館に買い取られた。A. K. Coomaraswamy, A fragment of fresco from Ajanta, (Museum of Fine Arts, Boston, Bulletin, XX, 1921, p. 70～72), 参照。

- (50) Yashani, IV, pls. XLII～XLIII. なお後述説話画の項参照。

- (51) レビ王本堂に2種あり、第1窟壁画の図(G476, 79)がももの肉を切って鳩の命と交換したという物語であるのに対し、ここでは無畏をモチーフとする物語である。Yashani, IV, pl. 1, XVII, c および神25の、眼を睨んでいる王の古碑に “Sibi-rajā” (レビ王) という書銘のあるのが認められる。——参照, Chakravarti, op. cit., p. 96, pl. IX, b. なお後述(53)を参照。

- (52) 第1窟壁画左壁の図と同じく, Susan 窟の壁画の飲酒図とする説がかつて提唱されたが、これは Mathura の浮世でも遺例があるとなり、いわゆる前衛を食った害友によってタタンヤ、ヤクシーを意味させた。単なる飲酒図と見るのが妥当である。第1窟では天井の古形パネルに、この種の飲酒図が3枚残っている(図667, 図227)。

- (53) Griffiths の書第2巻は、大部分がこの第1窟における天井壁画の模写に当てられており、その真像を眺むることができる。

- (54) それらの遺跡と壁画の比定については, H. Lüders, *Ārya Śāma's Jatakamāla and the frescoes of Ajanta*, (Nachr. Königl. Gesellschaft d. Wiss. zu Göttingen, 1902; translated, Ind. Ant., 1903, p. 326～329), John Allan, A Note on the inscriptions of Cave II, (Yashani, II, Appendix, p. 58～63), 参照。

- (55) Yashani, II, pls. XV～XVI. 直化して同相を識別することがむずかしい点であるが, Griffiths, pl. 64; Herringham, pls. XXV, XXXIII の模写にははっきりと描かれており、横入でそこなわれたのがそれと推定であることを示している。

- (56) J. Allan, op. cit., (Yashani, II, Appendix), p. 64, No. 9, fig. 6. なお書銘は左壁の千佛図にもあるが、ほとんど消えて認めない。——op. cit., p. 63, No. 8, fig. 5。

- (57) Allan, op. cit., p. 64, No. 11, fig. 8. 文字は消えて読みがたいという。

- (58) N. P. Chakravarti, op. cit., (Yashani, IV, Appendix), p. 111～112, fig. 1. 書銘はサンスクリットで、七佛の名を各図の下に記しており、ただし第4の佛の名(Krakucchanda)だけが消えて認めない。また菩薩名は śīrṣaḥ, udumbatḥ, nyagrodhaḥ の三つが

描めるだけである。なお、基壇する基壇の下に寄道路が記されており、大連のは元によるものようである。

- (59) 佛教故事とその像については、前掲『佛教の伝説と美術』(1941年)参照。
- (60) J. Burgess, *Notes on the Buddhist Rock temples of Ajanta* (ASW. No. 50, Bombay, 1879; S. F. Oldenburg, *Notes on Buddhist art*, (translated, JAOS, XVIII, 1897, p. 195~196). など。
- (61) A. Foucher, *Les représentations de Jātakas dans l'art bouddhique*, (Mém. conc. l'Asie Orientale, III, 1910, p. 1~52); *Lettre d'Ajanta*, (JA, 1921, p. 230~242); *Preliminary report on the interpretation of the paintings and sculptures of Ajanta*, (J. Hyderabad Arch. Soc. for 1919~20, publ., 1921, p. 50~111). なお Yashani もその図録の巻末で若干の図解附図を試みているが、画像に詳しくない故の所説はあまり説き及ばない。
- (62) アジャンタの壁画像に関しては、かつて『アジャンタ壁画の佛説話とその描写形式について』、『文化』20~2, 1960年, p. 179~189) において表示したことがあるが、今回はこれを訂正して示した。
- (63) レッド(22)を本世と認するものに、少なくとも二つの異点がある(前掲『佛教の伝説と美術』p. 151~152 参照)。舊に描かれた像を磨うためにももの内を取り除いて再彫削したという説話(A)と、壁を自ら磨り取って与えたという説話(B)とがそれぞれ、前者がパーシ語やサンスクリット語(漢訳もある)でも記述されているのに対し、前者は漢訳語向にしか記述されない。しかも地理学的上では、前者(A)の例は Candlāra, Mahurā, Amarāvati など分布しているのに、後者(B)の件例がそれらの地で一つも見えないのである。しかもこのアジャンタでは3種のタタキ本世図ともに覆がれているのに訂正したい。なお註(54)参照。
- (64) Yashani の図には誤植があり、この第16窟室を他の図と、第10窟の6年ある化の洞とが誤って入れ替わっている (pl. XXXIV と XLIX とを入れ替えよ)。
- (65) デュシェンタ本世図の図と記述は、Yashani が引用し (Text, III, p. 73), Deshpande もこれに接うが十分な説明はない (Ghosh, p. 26~27 & pls. LVII~LVIII, explanation)。
- (66) 同註(65)を参照。
- (67) 高野の『南無阿彌陀佛』巻4に、日蓮起摩羅(Jātakamālā)が特に婆伽婆で、或日蓮(Hargovardhana Śālisthaya, p. 606~648)がかつて、諸下の衆生する菩薩を性善せよと命じたところ、用いた五百種のうちの大部分がこの Jātakamālā であったといふ、(聖徳のうちにこれを集の種とみず)と記している。なお Jātakamālā は

Aryasūra の作で、4世紀頃まで遡るといわれる(M. Winternitz, 中野・大佛共訳『印度佛教文学史』1933年, p. 378)。義母はさらに、梵王日月王も巻末を作り終りに合わせて彫刻させたといふ、また月帝(Candragomin)という詩人が毘羅安明曜太子(Viśvantara)の歌詠を作り、人々みなこれを誦誦して、ためにインド中に広がったと記している。

- (68) J. Griffiths, *Paintings*, p. 18. なおそこではインドにおける諸所の壁画技法をも紹介し、最初でインド諸窟(chunam)の下壁りをするのが Ajanta の場合と異なるとしている。
- (69) A. K. Coomaraswamy, *Museum of Fine Arts Boston, Bull.* 1922, p. 72; —do, *Hist. of Indian and Indonesian Art*, London-New York, 1927, p. 89; V. Goloubew, *Documents pour servir à l'étude d'Ajanta*, Paris-Bruzelles, 1927, p. 11; Yashani, I, p. 2 など。
- (70) Sir John Marshall in the India Soc., (ed.), *The Bagh Caves*, London, 1927, p. 15.
- (71) Dr. B. B. Lal, *The murals: their composition and technique*, in Ghosh, *Ajanta Murals*, p. 52~55. なお D. Barrett and B. Gray, *Painting of India*, (Skira), 1963, p. 26. 参照。
- (72) Yashani in *Hist. of the Deccan*, I, Pl. VIII, *Fine Arts*, Oxford, 1962, p. 48.
- (73) V. A. Smith, *Hist. of Fine Art in India & Ceylon*, Oxford, 1911, p. 98; Herringham in the India Soc., *Ajanta Frescoes*.
- (74) たとえば Yashani, III, p. 1, n. 1; —do, *Hist. of the Deccan*, I, Pl. VIII, p. 48. 別に Yashani は何例の図(清路を, Lādars によるとして前2世紀中葉または東部と見る(前掲『解』)のほうをこれよりやや古いと見る)。しかしこの清路の写像を見ても、それはど清路には見えないし、またこれだけの清路として壁画の年代を想定するのは不当であろう。前註(61)参照。
- (75) D. Barrett (*Painting of India*, p. 24) は種式例の Amarāvati 火葬の浮彫と比較しようとしているが、質問しかたい。
- (76) 杉本平一『かたはる遺像』、『美術研究』196, 1969年, p. 1~15) 参照。
- (77) 前註(76) (57) 参照。
- (78) 往の寄道路はいずれも直線で、里9窟では9割 (Nos. 2~7, 9~11); 第10窟では8割 (Nos. 3~12, 14~21). — Chakravarti, in Yashani, III, App., p. 88~94.
- (79) Yashani, Text, III, pls. XV, b; XVIII, a~b (第9窟); Yashani, II, pls. V, IX (第2窟)など参照。
- (80) Vinaya, IV, p. 298 氏, Kosala 王, Pāsenadi (Pāsenādi) の洞窟内に洞窟(cutagata)があり、美しい壁画が4層にあり、人々多

く住居して遊樂する所であったことを記している(明図2, p. 482~483)。また *Jataka* VI, p. 422 (No. 540, *Maha-sammagga*) には、大羅漢を制り、その内側に絵師(*candikāra*)がいろいろの絵画を描いたとあり(明図39, p. 172)。そのほか絵師が男女の像を壁や壁に描くこと(*SN*, II, p. 101; III, p. 152)や、精舎の内外を彩色すること(*Vibh.* II, p. 151)なども言及される。

そのほかジャイナ教の古い伝説でも魔王の面影(*citrāsala*)のことを伝え(H. Zimmer, p. 384)、また *Rāvaṇya* にも Rāvaṇa の宮殿に面影を設けしていたことが見える (E. B. Havell, *Ind. Sculpture and Painting*, p. 157)。

- (81) Bhārhū では種々説話同その他に聖名を銘刻するものも多く、この種の佛教的題材を扱い始めて間もないことを物語っていると解することができる(高田「佛造像前史への序論」、季刊『宗教研究』III-4, 1941, p. 412)。のみならず Bhārhū の浮彫は彫法が難陀古法で、初期的な様式になっている。浮彫と平行して彫刻したはずの絵画も、佛教諸聖物を飾るものとしては、ほぼその前後から一般化するに至ったと見るゆえんである。なお Bhārhū はシェンガ王朝の治世間に成ったもので(銘文あり)、従来は前2世紀中葉とされてきたが (Marshall in *Cambridge Hist. of India*, I, p. 620, Spink のように (*The Art Bull.*, 1958, p. 102)、前1世紀初頭まで下げて見るべきかもしれない。

- (82) T. Bloch, *Caves and inscriptions in the Rāmgarh Hill*, (*ASL Ann. Rep.*, 1903~04, p. 128~131)。彫画に関する記述はあるが、その後写真ないし模写の公開があったかどうかを知らない。銘文は4行、神に仕える女姓(*devadāsikhi*)の名と、工人 (*lapadakhā* ~ *rūpādakṣa*) の名とを記している。Liders List 921 参照。Dani (*Ind. Palaeography*, p. 36~57) は銘文の書体を前2世紀と見る。一方彫画については、Marshall (*op. cit.*, p. 642~643) は前1世紀頃としている。

- (83) E. B. Havell, *op. cit.*, p. 160~163; A. K. Coomaraswamy, *Artibus Asiae*, IV, 1900~53, p. 411, 1267; D. N. Shukla, *Hindu Canons of Painting*, Lucknow, 1957, p. 139 f.

- (84) Yaśodhara II (*Kāmasūtra*, *Rāshī Skt. Series*, XXIX, Benares, 1929, p. 30); Coomaraswamy, *The Transformation of Nature in Art*, Cambridge, Mass., 1934, p. 181~182, n. 14; A. N. Tagore, *Sadhana*, les six canons de la peinture hindoue, Paris, 1922.

- (85) S. Kramrich, *The Viṣṇudharmottaram*, Pt. III, a treatise on Indian Painting, Calcutta, 1924; Coomaraswamy, *JAOS*, 1932, p. 13~21; —do., *Hist.*, p. 87~91; Shukla, *op. cit.*; 清水佐三「ルバ・シェーストラにおける絵画論」『東洋学研究』5, 1971年, p. 135~148, など参照。

- (86) Bagh 石窟は Ajanta 発見の前年(1887)に初めて紹介され、19世紀中葉 E. Impey が訪れた当時には、彫画ははなかなり多く認められたという (J. Bombay Br., *RAS*, V, p. 549~570)。詳しくは *The India Society (ed.)*, *The Bagh Caves*, London, 1927, (contributed by Sir J. Marshall, M. B. Garde, J. Ph. Vogel, etc.) 参照。前面には彫画の模写り集を色刷で示している。なおわが国では小泉運之助氏がこの模写を試みた由である(三才筆意—印度バーダ石窟内の美術、『国學』481, 483, 昭和5~6年)。なお Bagh 彫画の年代については、Barrett, *Painting of India*, p. 31~32, 参照。

- (87) M. N. Deshpande, *The rock-cut caves of Pinakhorā in the Deccan*, (*Ancient India*, 15, 1909, p. 66 f.)

- (88) 以下ヒンドゥー教およびジャイナ教の彫画については、K. Khandalavala, *Indian Sculpture and Painting*, Bombay, 1938; S. Kramrich, *A Survey of Painting in the Deccan*, London, 1937; Barrett, *op. cit.*, p. 32~44, など参照。

〔附載〕アジャンタ壁画の材質

アジャンタ壁画がどんな材料で描かれたのかは従来よくわからなかった。壁画を調査した人は多く、また模写に従事した画家の中には日本人もあったが、下地・絵具などについての正確な記載はほとんどないといってもよかった。¹⁰⁾近時インド政府の編集した報告書¹¹⁾が出版され、その中にやや詳細な記載があるので、それをもとにして以下に説明を試みることにする。

1) 壁体と下地

壁画が描かれている洞窟自体は玄武岩をくりぬいたもので、壁の表面は凹凸があり、平滑でない。その上に絵を描くための下地として泥土が塗られており、それには精・粗の2層がある。粗粒からなる下層の厚さは洞窟ごとに、また岩壁の状況により異なるが、細粒の上層は2～3mmの厚さを有する。泥土の成分は、

二酸化珪素……………約60%

酸化鉄および酸化アルミニウム……………約27%

酸化カルシウムおよび酸化マグネシウム……………2～3%

水分および有機物……………10～12%

であって、鉄分の多い土に砂および植物繊維^{すき}を骨として加えたものである。この細粒の上層の表面に石灰を薄く塗ったのち、壁画が描かれている。

2) 顔 料

顔料のおもなものは赤・黄・青・緑・黒および白の各色と、それらの混合であって、黒色を除き、すべて鉱物質のものである。すなわち、

赤	不純な酸化鉄
黄	黄土
青	ラピスラズリ lapis lazuli(群青)
緑	緑土
白	白土・石灰・石膏
黒	煤(炭素)

である。以上のうちでアジャンタ附近には産出しないラピスラズリを除き、ほかはすべて現地附近で採取された

ものである。鉄分の多い土を用いた赤・黄色については説明を要しないが、緑色の緑土(terre verte)について若干の説明を加えると、これは鉱物学的には海緑石(glaucosite)と呼ばれる鉄を含んだ緑色の粘土状のもので、珪酸塩の1種であり、玄武岩の風化によって生じたものである。

ラピスラズリはアフガニスタンのバダフshan Badakhshan が有名な産地で、おそらく同地から輸入されたものであろう。やや赤紫色を帯びたあざやかな青色の鉱物である。現在では人工的に同一成分のものが合成されて使用されているが、緑土とラピスラズリ(群青)とは中国本土および日本の壁画には用いられていない。

白色としては3種のもの、白土・石灰・石膏があげられているが、これが時代あるいは洞窟によって使い分けられているのか、否かは原文に記載がない。

興味があるのは、中国および日本の壁画に多く用いられている岩緑青・目群青などの銅鉱物、辰砂などの水銀鉱物、また鉛丹などの人工品が存在しないことである。

顔料の接着剤としては動物質の膠が用いられたと記載されており、化学的に検出されたようである。

原文の記載は一般的で、個々の洞窟あるいは画面については全く触れていない。

3) 技 法

1)および2)で述べたような下地に顔料で壁画あるいは文様が描かれているが、その技法はいわゆるテンペラ系統のものであって、イタリアなどのフレスコではない。いわゆるフレスコは石灰下地を塗った直後、まだ乾燥しないうちに描くもので、顔料が下地の中に浸入しているのが特徴である。アジャンタ壁画は下地が泥であり、顔料の層は全く表面にしか存在せず、厚さは約 0.1 mm である。また膠が接着剤として用いられており、技法は明らかにテンペラに属するものである。

4) 考 察

以上1)・2)および3)にアジャンタ壁画の技法および材質について報告書をもとにして記述したが、前述のように、全般的なことのみに、細部については不明である。また年代による差異についても記載がない。筆者自身は現地の壁画を見ていないため、補足することができないのは残念である。ただ米国ボストン美術館所蔵の断片²⁴⁾については、これを見たが、表面には保存のためにワニスがかけられており、顔料などについても前述の2)以上のことを知ることは困難である。

最後に壁画の保存⁽⁵⁾については、長年月の間における壁画の損傷・剝落に加えて、鳥類・コウモリ等による汚損、19世紀における模写の際のワニス塗布による被害などによって憂慮すべき状態にあるもののようである。第二次大戦後、1953年以後各種の合成樹脂による保存法が検討され、一部実施されている様子であるが、具体的な効果については十分記載されていない。

技術的にもなお多くの困難があるものと推察される。

- (1) 山崎一雄「西域壁画の現状について」、『美術研究』213号、昭和35年)には英国の文脈、R. B. Kahn, Journ. Oil and Colour Chemists' Association, London, Vol. 32, p. 24 (1949); Abstracts of Technical Studies in Art and Archaeology 1943-52, No. 1138 に基づいた簡単な記載がある。
- (2) AJANTA MURALS. Edited by A. Ghosh, Archaeological Survey of India, New Dehli, 1967.
- (3) 同書の巻中の一頁、Dr. B. B. Lal: Murals: Their composition and technique, p. 53-55.
- (4) オーストン美術館の所蔵番号21・1286で、石膏で固められた壁画の残・横約35cmの断片である。Conversion of Nanda, Ajanta XVI, 6th Century との説明がついている。
- (5) 同書の巻中の一頁、B. B. Lal: Murals: Their preservation, p. 56-59

(山崎一雄)

図版解説

1 石窟群中央部

アジャンタ石窟群の中央部、大体第1期(前1世紀～後1世紀)の諸窟が並ぶあたりを対岸から望む(図28参照)。右端の最も低いところにある第8窟に続いて、第9と第10の2祠堂窟があり、典型的な正面の周縁彫刻風によって直ちに識別される。その左方に隣りする第2期將窟の第11窟において、低いレベルに第1期の第12、13窟が並び、さらに後者の上方にやや大きい第14窟、その左方に第15窟(ともに第2期窟)が続く。この窟の左下方に人のは見えるのが第1期に属する第15A窟で、左端に第16窟の一部が見える。冬期には川の水はほとんどなくなり、容易に対岸の丘に渡って石窟の眺望をほしいままにすることができる。

2.3 第10窟内部

最初に開闢された祠堂窟(前1世紀)で、トンネル形の天井には底本を渡してあった彫があり、左右の列柱は内方に傾きを持っているなど、木造建築の要素が多く、祠堂窟の最も早いタイプを示している。八角形の列柱には伸座を描き、また四壁の天井にも伸座を並べ描いているが、いずれも第2期の調し、古画は図2に部分が見えるように、残存した箇所をガラスで保護している(図1参照)。なお男裸形騎風の右胸部に刻銘があり(図3)、この窟の正面が Katabhādi なるものによって寄進されたことを記している。なお16頁参照。

4 第8～10窟前 正面壁と伸座彫刻

第10窟の前から第9窟および第8窟(右下端がその出入口)の正面壁を斜めに見た写真である。第9窟の周縁彫刻(チャイティヤ型)の左右側壁には、ここに見えるような第2期の伸座彫刻が少なくない。たいてい右手端端印の立像で、みな類型化した伸座に成り、制作時期のおそいことを示している。

5.5 第10窟柱絵

八角柱の各面に数段にわたって伸座像や伸座像を描く。立像は

斜め前向きで、多くは卍字形の掌身光で囲み、上に傘蓋と飛天、足もとに供養者を描く場合が少なくない。最上段では図示のように伸座説法相の様である。いずれも型にはまった生気乏しい表現のもので、第2期でもかなりおそい時期の制作にかかると見られる(6世紀後期か)。諸窟の天井画も前時期のものに相違ない。

柱絵の中でも図解に変化があって注目されるのは図6の窟で、本窟のチャイティヤ(佛塔)の背後方にあたる柱に描かれる。伸座説法する佛の前に、白衣をまとった所員の人物(比丘か)が合掌し、足もとには花環を持つ供養者が跪坐しており、あるいは伸座中の一挿話を描いているのかもしれない。地面や背景には美しい花樹一面に描かれ、あたかも空所を残すのを恐れるかのように見える。これらの柱絵の伸座は、寄進者の注文に応じて制作されたものに相違なく、足もとに描かれている供養者の姿には、その寄進者自身が描き込まれている可能性が高い。なお寄進の書銘を伴うものも少なくない。なお27、64頁参照。

7.8 第10窟左側壁の供養図(模写)

アジャンタでも最も古い壁面の部分で、刺繍のはなはだしい上に彫刻でまごされた壁面の状況は、別1(図8の中央部に当たる)で見るとおりである。この左側壁では長くフリース状に乳林図や行列の図が描かれており、図8は入口寄り、図7は奥寄りに位置する。前者は図柄の比較的良好に保たれる部分で、さっばな動きのあるターバンを着た王が傘の下に立ち、宮女たちに囲まれている菩提樹の乳林図像に向かうところ、本図の左方には武器を持つ護衛の兵士の列などがあり、右方には菩提樹をはさんでその右に、ふたりの舞姫が踊り女性の楽隊が伴奏する歌舞供養の情景が続く。図7のほうは、伸座(stūpa)をはさんで左右に乳林者が描かれる情景の右側の部分で、古代初期特有のターバンを着た数人の男性が合掌礼拝しているところを描いている。

これら最古の図では、男性はターバン、女性は飾りのある頭巾と首飾り・胸罩を着るだけで、いずれも上半身は裸かに表わされ、その肉身を色どる平塗りの濃い顔色が全体に支配的で、白以外の色はほとんど識別しがたい。各人物の表情は平面的ではある

が、彫像は的確にとらえられ、決して頼りな段階にあったようには見えず、セーナー門の浮彫と相前後する頃(紀元前後)に置くべきであろう。しかし同じ窟の右側廊に残る2本坐像(押17, 28)は、様式的にこれよりやや発達したもののようである。26, 56~57頁参照。

9, 10, 11 第9窟の内部と正面

前室窟としては古くであるが、正面に障壁を残して大きいチャイティヤ窓をつけ、また列柱にはほとんど内方への傾きが見られなくなっているなど、第10窟よりは一步進んだ発展段階にあり、紀元前後の開窟と見たい。正面には入口や窓の上方に馬蹄形の洞窟を彫刻し、そのほかにも五臓形を諸所に浮彫している。これらは開窟当時のものであるが、左右の側壁にある佛像彫刻(図4, 11)や、列柱の面に描かれた樹像の図(図9)はみな第2期の作で、後者は寄進の尊銘を伴うものがあるのも第10窟の場合と同じである。

12 第12窟

第1期の古い僧院窟中最も大きく形も整っているが、正面の壁がすっかり崩壊してしまっている。広間の大きさ 11.05m 四方。この広間の三方に合わせて12の僧室が開口する。その入口の上にはチャイティヤ窓形の祇園や玉環形を浮彫してあり、僧室内部は両側に寝台を設けたトゥウィン・ベッド形式である。古い寄進銘がある。商人 Ghanāmadāda が寄進した由を記している。なお7, 17頁および押6参照。

13, 14 第16窟内部と開室本尊

この窟は第2期窟中最も早い開窟と見られるもので、ヴァーナーカ王朝ハルシェーナ王の一大臣が寄進した由の銘があり、5世紀第4四半期に年代づけられる。図13は広間から後廊の一行に焦点づけながら奥の佛堂を望んだ写真で、いろいろな草花文様による柱面の彫刻の一端を窺うことができる。本窟の佛堂は前室を設けず、後廊からはいった室内の中央に図14のような、説法相の巨大な佛僧坐像を彫出しており、高さ4.12m、本尊像では最も大きい。且つ四肢をわめて太く、ありあまる力感感をそそぐ表現であるが、面容は同くきこみなく、こまに目尻の下がった顔貌はむしろ怪異でさえある。しかし動物の飾りを着けた座の背厚やその背後から半身を出す2脇侍像などは、比較的形よく彫られている。この1ブロックから成る本尊像は室内の中央に位置しており、これをまわって右繞礼拝することができる。26, 23頁参照。

15, 16, 17 第16窟前庭天井の彫刻

前庭の天井には図15で見えるように数本の梁の形を彫り出し、その両端ごとに力士形や男女カップルの飛天またはキンナラの像を、いずれも下から見上げた形で高浮彫している。天井にあるにもかかわらず、どの像もすぐれたモデリングに成り、特に均斉のとれた美しい姿態表現が目される。図16~17はそのうちの2種の飛天一對で、片足を屈し片足を伸ばして飛翔する形の男性神と、これに寄り添って両足をその膝の上に載せたり、肩に手を置いてしなだれ掛かったりする類人の女性神を配している。このようなカップルはグプタ時代から一般化した一種のモティーフ形式で、アジアンタでも入口の伎師浮彫(図127~128)や天井画(図43, 121, 押19~20)にしばしば見え、たいていは官能的な表現に成るが、本窟の彫刻ではまだあまりそれが強調されておらず、彫法もすぐれていて、全体に温雅な趣きに富み、押12~13に示したような重児形ヤケレヤ、長髪を垂く可憐なキンナラ(半人半鳥)の夫妻もある。24頁参照。

18 第16窟左壁 飛天

第16窟の左壁に描かれた佛説法の大きい楕圓(ほとんど割落している)の中で、その佛を讃嘆供養する飛天が2体だけ残っている。欠失部が少なくなく補色も進んでいるが、本窟の飛天では腰衣の裾と豊かな鬘髪とを鳥でむさうきに描いているほか、太く粗い描線を駆使して輪郭をくくっている速度のある描写が目立つ。別4の飛天も同一の描法になり、両者とも皿の特に大きい表現に特色がある。これらは同じ左壁にあるナンダ出家物語の図(図19~20)や右壁の佛伝図などに見るような、温雅で気品に富んだ、すぐれた佛法のものとは趣きを異にする。おそらく同じ窟のほかの佛説法図などととも、ややおくれて描かれたものと見るべきであろう。58頁参照。

19, 20 第16窟左壁 ナンダ出家物語

釈迦の異母弟で美男のほまれ高いナンダ(脚記)が新婚早々、(南伝では結婚式の当日)に、寵姫していた佛のために自らの意に反して出家させられたが、僧侶にあっても美しい新妻を思い慕って修行に励まず、よって佛が種々の方便を用い、三十三天にも連れて行くなどして、美のはかなさを自覚させたという物語は、南北のおおくの神話に伝えられ、また馬鳴(Aśvaghoṣa)の詩 *Saundarānanda* にもうたわれて有名である。この窟では左壁の左端から第3窟室入口までの広い壁面にわたって描かれているが、割落や

黒化が著しい。

多くのシーンが展開するうちで、最も作のすざれていて注されるのは、美しい新妻がナンダ出家の報に接して失神する感動的な場面(別3)、左端の壁に描かれる。ほとんど裸に近い美女が椅子に倒れかかり、うしろから若い侍女が抱きかかえ、かたわらに老女が坐っていたわるほか、もうひとりの侍女が腰をくねらせてうねるであらうその左方には、ふたりの男の使者がうずくまってナンダの持ていった王冠を示しながら報告し、一左右手の戸外ではふたりの召使が芭蕉の葉かけで、この事件のおしるべに余念がない(別19)。どの女性もそれぞれ個性的で彫刻に富む美しい姿型に表わされ、その典雅で品位のある表現が最も魅力的であるが、肌色の褐色がさらに黒化して全体に暗い色調となっているのがうろまれる。それでも図に示した戸外のふたりのあたりは明るく且つ保存もよく、的確で比較的強い線描や単純で明快な彩色手法もよく観察できる。

この場面の右方には上下にわたって、カピラヴァストゥ(Kapilavastu)に帰って来た釈迦が、説法したり(釋尊説法)、托鉢して母子に会ったりするらしい場面などを描く。ナンダは托鉢に来た僧に出会い、食を施そうとして佛のうしろに従い、そのまま僧院に連れて行かれたと伝説は語る。さらにその右方には、ついに佛の前に坐って剃髪したが、密しい女性を想ってひとり悩むナンダの僧院内における姿が表わされる。図20はその部分で、左方に坐るのは佛の侍者、あるいはアーナンダ(阿難)であろうか、その向こう(左上方)に合掌した手が見えるのは、椅子に坐る佛の姿であり、本図の左方で剃髪人に割ってもらっているナンダを見つめているところ。右方にはすでに剃髪したナンダが、頭をかしばり髪をついて慰められる態である。さらにこの図の上方では、佛がナンダを連れていろいろと試み、さらに空中を飛翔して離れ竹目の猿を見せるなどの場面が展開しており、続いておそらく三十三天に昇り、天女の美しさも結局は老死を免れないことを實際に示して悟らせるという場面も描いていたのであろう。29、58頁参照。

21.22 第17窟中央入口とその上部の横画 過去七佛とミトゥナ

グプタ時代の寺院建築では入口の三方を圓窟な彫彫で飾るのが例で、アジャンタ第2窟の僧院窟もたいていこれに従っているが(別127～128参照)、この第17窟では(第16窟も同様)左右上隅に樹下のヤクシー女神を浮彫するだけで、その内方の壁や欄干に坐る部位には浮彫を施さないで彩画で飾っており、アジャンタではこのほうが古い。なおこの怪魚の上に立つ女神はモンドゥー教ではガ

ンガー Gangā 河神を意味し、魚の上に立つヤムナー Yamunā 河神と一刻をなすようになる。

入口上方の横画は比較的よく残る。上段は過去七佛と将来佛である弥勒菩薩とを並べ描いたもので、背後にそれぞれの菩薩像も描いてあったようだ。下段は酒を飲み戯れ合う男女一対いわゆるミトゥナ mithuna の図で、同じく8パネルあり、日出で変化に富む動作や表情はなかなか官能的で、横画の入口を飾る図様としてはふさわしくないが、このような世俗的な図のほうがかえって生き生きとした肉みな筆致で描かれているのは注目したい。なお30頁および別9参照。

23 第17窟正面壁 静象降伏

正面壁の後壁の右部、二つの窓の上方で描かれた佛伝中の有名な大事件、王舎城(Rājagṛha)における静象降伏の場面である。釈迦のいここて異業者デーヴァダッタ Devadatta (提婆達多)が、王舎城の国王アジャータクセートル Ajātasattu (阿闍世)と謀議し、王の所有する象衆に酒を飲ませ、これを町の通りに放して佛を踏み殺させようとしたところ、静象は佛の前に来てその威厳に打たれ、たちまちおとなしくなると伝えられており、釈迦八相(佛伝中の八つの重大事件)の一つにもあげられる。図説では左方に、阿闍世王の宮廷シーンとそこから出てくる提婆達多とを描いて、王との密議を示唆する第1段があり(別10)、その右に続いてこの図の場面が展開する。図の主旨はその静象が人々を訪みつけたり鼻で投げとばしたりしながら暴走し、町中に恐怖を巻き起こさせているところ。その右の象も同じ静象で、いまはすっかりおとなしくなり、ひざまずいて佛を礼拝し佛もその面を撫でてやり(この部分が本図では見えない)これを目撃した町の人々がいっせいに合掌して、佛の偉大さを讃嘆している劇的なシーンをもって終わる。下部その他倒落した横画が少なくなく、彩色も一様に褐色と褐色化とが濃んでいるが、人物の表現や動くしなやかな線描などに、前記した第16窟の横画の手法とすこぶる近いものが看取される。30、52頁参照。

24 第17窟正面壁 梵天の群れ

中央入口をはさんで左右の壁の上辺に梵天供養の図(別20)があり、本図はその左側の部分である。行っばい姿の主神は明らかに神々の王インドラ Indra (帝釋天)であろう。男女の衆神を数人従え、空中を飛翔しながら散花供養するところを説いている。空を飛ぶ主神は身体を締めにして飛び、音節りも優美に(別11)後方になびいて飛翔の速度感を示しており、その周りにはそれぞ

ね通った楽器を奏する男女の飛天が、空中を游泳するかのようになり、軽々と飛び、それらの背後には青の雲を配した鳥の羽根のような白雲が後方に走る。主持は白っぽい肉色であるのに対し、ほかの天人天女は黄褐色や黒褐色のみに違った肌色で、いずれも自由な変化に富んだポーズに表わされる。先の群衆舞踏の図と比べれば明らかなように、仕上けには比較的大い開けのある様でくくり、顔の表情や装身具の変化を軽いつけて巧みに描き出している。

この壁面は飛天の群れとその背後の、ネリテラ天婦や摩み樹・赤の花などを配した山岳との部分が残るだけで、ほかはほとんど全く剥落し去っているが、やや下方に青葉の宝冠がわずかに認められ、これらの飛天の図もその青葉に対する（同時に奥の群衆の本尊に対する）供養であることがわかる。中央入口の右方の壁面は描かれた図も、飛天の供養をテーマとするものであるが、それ以上に飛翔の運動感に富み、男女一對の玉洲夫妻（図8）を前めとする人物描写にもすぐれていて、むしろ第16窟の表現手法に近いことを思わせる。30、58頁参照。

25, 28 第17窟正面壁 王の行列と後宮の宴

前洞は連続して正面壁後壁の左部、裏と裏入口との上辺に描かれ、同一主題の図と考えられる（図5）。左には城門の傍うに連む王の行列があり、王妃の一行がこれに続くのに対し（図20）、その右方は王の後宮らしく、じなだれかかる美女を抱きながら酒を飲む王を表わしている（図29）。その主題については、左隣の図（図39）に連続するものとしてヴィンシェヴァンタラ本生の一部とする説もあるが、十分な説明のできない懸点がある。とにかくここには王族または貴族の男女によって代表された、はなやかで楽しい世俗の生活の一端が描写されており、この図では豪盛するような女性の姿の優雅な表現が最も目立ち、また行列の図では盛装した王妃やこれに随従する宮女等のみことな描写が特に注目される。二つのシーンともに赤く増えた装物の彩色がよく残り、全体に明るくはなやかで、前洞の表の壁を飾る壁面としては、いささか貴族的でありすぎる。30、58頁参照。

27 石窟群全図（展望台より）

展望台（View point）から俯瞰したオジェンク石窟群のすばらしい価値である。男（白）断崖が大きく覆面するそのすそあたりに、多少の高征を見せながら石窟群が並ぶ。赤のはほとんど隠れたラズラー川は、その下を左から右方へと曲がりくねりながら流れている。まばらに相々に覆われた一帯は崖面とした景観である。3～4頁参照。

28 石窟群の平面図と写真撮影箇所

石窟群全体のプランに、風景写真の撮影箇所を附して示したもので、なお各窟の写真撮影箇所については巻末の見取図を参照されたい。

29 第17窟正面壁 ヴィンシェヴァンタラ本生

正面壁後壁の左端の隅で、多数の仙童や宗教家の群れに對する大布施がおこなわれている情景である。四角い傘や長い杖を持った宗教家たちは、いっせいに手をさし伸べて施しを乞い、後方では順列に坐った人たちがご馳走の振舞いを受けているところ。右端には宗教家のうしろから、赤ん坊を抱いた婦人さえ同じく施しを乞うかろうとしている。左に立つ色の黒い賢人はこの大布施の施主に相通なく、前景右方にはその乗馬も描かれる。この図を有名なヴィンシェヴァンタラ王子の本生説に比定するだけの顕著な特徴は見当たらないが、大布施といえはこれを徹底しておこなったその王子が直ちに創祀されるのも事実である。同じ本生説の詳細な壁面は左隣の壁一面に描かれている（図47、48）。30頁参照。

30, 31, 32 第17窟神堂と本尊

この窟の奥には前室付きの神堂があり、大きい説法相の佛坐像を本尊として彫刻してある。像高2.66m、雄偉な彫容で背や肩が太く量感に富むが、広く張った両胸の薄いのがやや均衡を失っている。白座の正面に輪窓をはきんで2組の対坐するモチーフの浮彫がある。両脇持菩薩は右手に松子（chauri）、左手には小さい蓮華を持って立つが、そこおる均整のとれた高麗な彫容に成り、宝冠以下装身具もほどよく着けて整齊にわたらない。白座の両端の前縁に、両手で小さい蓋をかかえて立つ童子形も、なかなかすぐれた彫刻である。

なお後室の柱や前室入口の柱はほとんど全面装飾浮彫で覆われ（図44）、また神堂入口も複雑な草花文様や小佛像などの浮彫でさまざまに飾られている（図39、23頁参照）。

33 第17窟神堂前室後壁左 種と母子の供養

その描かれている位置は図32で見るとおりで、鉢を持った佛が、いま鉢の前に立つ母子から食事の布施を受けているところを描く。黄色いゆったりした大衣をまとった母は、神台の上に立つ姿で普通の人よりもはるかに大きく表わされ、うつむいてその母子と語るようである。あるいは剛轉した佛が、出家する前にもうけた一子ラーマ（Rāhula）とその母とに出会ったという、神伝中の一

景を描いたのではないかとする説もあるが疑わしい。割合に高い動い線での顔に描いてあり、ここに母子や上方で傘をさしかける飛天の表情ある描写が目される。

34 第17窟佛堂前室左柱 装束のヤクシャムタリ

前室入口の左柱最下に描かれた装束的な阿婆ある絵画である。まるまると太った矮人型のヤクシャ・神ムタリが音楽を奏する姿で、ひとりには細長い弦楽器を立てて引き、もうひとりには日本の鼓に似た打楽器をかかえ曲がった撥で打ちながらしている。大きい口は楽器に合わせて歌っているからであろうか。顔の大きいのが特に印象的で、首も胴も太く、ここに太鼓のような腹と鎖の表現がなましている。比較的太い線でのびのびと描いており、彩色のほとんど剥落しているのが惜しまれる。

35, 36, 37, 38 第17窟佛堂前室左壁 三道堂階降下

佛はある年の雨期3ヶ月間を、三十三天に再生していた空母摩耶(Māyā)夫人のための説法に過ごし、次いで維摩の神が造った三道の宝殿——それぞれ金と銅と前藏とから成る三つの階段によって地上に降下し、そこに出現した諸国の王以下多数の人々に説法したと伝える。図36がその全景で、保存も比較的よい。上段はその三十三天上の説法図に当たり、椅子に坐って説法する佛を中央にして、左方(図11)には色とりどりの美しい服飾を着けた天女の一群が坐り(前の中央に坐る彼女が摩耶か)、右方には神々の群れ(剝落がひどい)のほか、天人らしからぬ聖賢の数人が跪坐礼拝する。次に中段は三道の宝殿を降下するところで、この図ではわずか2段の階段しか描かれませんが、中央段を佛が下り、左右の段を梵天・帝釈並びに天衆が登降したと伝説にあるその情景である。この階段の左右には、象に乗ってここに集結した諸国の王とその軍隊がひしめき、天上からの降下というこの大奇蹟に驚異の眼を向けており、表情豊かな顔また眼が並ぶ(図37)。下段はその降下時サーンカーシュヤ Sāṅkāśya (繪圖戸)で、それら諸国の王以下(図37)と佛弟子等(図38)とに、背障のあるりっぱな椅子に坐った佛が説法するところである。3情景ともに、中央の佛の表現は常套的で難きに乏しいが、左右に群がる群衆の描写は、天上の美女も国王や軍隊もまた出家の佛弟子たちも、みなそれぞれに特色を持ち、バラエティーのある顔・かたち・服飾が連なっており、またここに異種の尽きないものがある。32, 59頁参照。

39 第17窟佛堂前室右壁 奇術城の大神変

左壁の前室三道宝殿降下と相対する右壁の図で、奇術城(シマ

ラーヴァスティー Śrīvastī)の大神変すなわち大神變を描いてあったが、剝落がひどく過半を失っている。奇術城はコージャラ Kojala 国の首都でその郊外に祇園精舎(Jetavana)があり、佛がその生涯で最も長く居住したところとして知られる。外道(異教徒)の指導者たちが佛の名前のいよいよ高まるのをねたみ、国王以下多数の前でいかに邪人的な奇蹟すなわち神変をおこなうかの、いわゆる鹿比叡をしようと申し出て、ここに佛に上る千佛衆(千佛衆)などの大神變が競われ、外道たちは恐れをなしてみな逃げ去ったという。この伝説は南北諸国に伝えられてはなげだ有名で、アショクでも幾つかの窟(第1, 2, 5窟)に描かれているが、いずれも多数の蓮華の上に立ちまた坐る佛の姿を示した、千佛衆の奇蹟の部分(部分)が主となっている図像である(図39参照)。ここ第17窟でも同様で、他中から見え出した蓮華の上に、あるいは立ちあるいは坐るいろいろな姿態の佛が示されているほか、蓮華の上にとまったような供養者の小さい姿さえ描かれており、隠蔽作土の蓮華化生を想起させるようだ。なおこの壁の両端には、大神變を見物する前王とその一族、並びに鹿比叡に敗退した愛い顔の神形(外道(フ・イ・イ・イ・イ)以下多くの外道たちが描かれていたもので、その部分が欠けている。伝説については、*Dīvyāvadāna*, XII, (p. 161~162); 『有部毘奈耶雜事』XXVI: *Jātaka*, (I, p. 88, IV, p. 265) など参照。南代説書に多く見られる(神變図)は、この神変から発展した鹿比叡を主題とするものである。なお32頁参照。

40, 41, 42, 43 第17窟天井装飾

この窟では美しい天井画が比較的よく残り、柱間の美観をしのばせる。前室(前室)や佛堂の中央部、また広間の中心(図40)や佛堂前室では、蓮華を中核とする幾何学的の円形文様として円天井をかたどっているのに対し、その側面のところは方形や長方形の文様または文様で一面に埋められている。いろいろの単位の前合せに成る蓮華文様が最も多く、これに人物や鳥獣を配した動物性に富むものも少なくない。図41~42は広間天井の一部であるが、方形用の一つに人物や動物を並べ配して装飾としているのが注目される。このあたり赤・黄・藍・青・白の彩色もかなりよく保存され、男女の戯れたりキンキララ天幕の世直ししたりする簡単な図像が、比較的簡潔な筆致で描かれている。図43は円形文様の外側に方形文様を描き加える部分を示したもので、四隅をこのような男女飛天の散花供養する姿で囲むのが例となっているが、第1窟における同様の飛天のモチーフ(図10~20)と比べて、ここでは表現の穏やかさが目立つ。なお33, 63頁参照。

44 第17窟(阿育王)列柱

この窟の広間をめぐって20基の八角柱が並ぶが、その中の前壁および後壁の中央にある各2柱だけが、豊富な浮彫で装飾されているのに対し(図31参照)、その他の列柱はすべて彫刻によって飾られている。多くは聖華の各種の文様であるが、時には仏子を持つ美しい女性なども文える。広間の列柱が彫刻される例は少なく、ほかの僧院窟ではたいてい浮彫によって飾られているのに注意したい。

45 第17窟前壁左部 ハヤ白象本生

中央入口をはいって左、入口と左窓との間を占めて横かれ、白装や彫刻の彩色などもかなりよく残るが、左上方(図では見えない)の情景は脱落が多い。ヒマラヤ山中の美しい雄池を中心に象の一群が憩息し、大牙の大きい白象を王に戴いて平和な生活を送っていたところ、象王の第1夫人に対するこまやかな愛情に嫉妬した第2夫人が、死んで国王の妃に生まれ変わり、象王に復讐するという物語で、国はこの王妃に継承された彫師がその象王の前に現われ、象王に懇願して6本の牙を得、これを指いで運び去ろうとするところを描く。物語では彫師が逃走で射殺したことになるが、ここアジャンタでは象王自身に行き取り返させており、象が牙を布施したように解釈しているのは興味深い。物語の次の情景はこの左上方に、移しく林で囲んだ中に描かれ、かつての妻であった象王の牙を見、その死を知った王妃が失神する場面となっている。この本生話は佛教徒の間ではなほだきピュラーであったらしく、南北の佛典に伝えられているほか、古代初期ではパーキファットとサーンチーの浮彫、並びにここアジャンタ第10窟の壁面(図32)で扱われ、さらにガンダーラやアマラーヴァティーでも、同じ主題の浮彫図が見られる。なお31、53頁参照。

46 第17窟前壁右部 ハンヤ本生

五百の鳥の王が彫師の仕掛けた網に掛かり、配下の数鳥がみな死んで逃げ去ったあとに、ただ1羽だけが残って網をはずそうと試みるが失敗し、そこに現われた彫師に、尊王を助けて自分を代りに殺すよう懇請する。彫師は感服して2羽とも解き放してやるが、尊王はその恩に報いたいと申し出て、国王のところに連れて行かせる。王はその尊王を黄金の首に戴せ、ここに人王と尊王との間に長い話話がかわされ、王は敬服してとどまることを希望するかかわり、ただ命を助けてくれた彫師に王から多くの金銀で報いてくれることを依頼して逃げ去った。——これがこの本生話

の梗概である(多少の異伝があるが今は『佛舎耶』の所伝による)。

壁面は前壁左部の居室入口の右から壁柱の側面にかけて描かれる(図33)。鳥鳥の群れの住む山中の湖水の景が下方に半ば消えかけて見られ、次に第2部は壁柱の側面に移って、鳥鳥の群れが尊王を放賞して飛び去る下を、彫師が2羽の鳥鳥を両手の上に載せて王宮へと運んで行くところを図してあり、図46は図33の、王宮内で国王と尊王との話話をかわす場面である。王座に厳然として睥睨する国王を前に、王妃や侍女や廷臣が立ちまた坐り、さらに右方にもうひとり低い台座に坐って合掌するおそるく大臣と思われる人物がある。その右手前には本図では見えないが、2羽の鳥鳥が黄金の首の上に戴せられて国王と対話するかたちである(図34)。国王と王妃とが淡い肉色であるほかは、男女いずれも濃い褐色や青黒い肌色に塗られ、ただ唇と下唇の白色だけが目立つ。尊王(物語では黄金色とも白色ともいわれる)およびもう1羽の鳥鳥ともに黄色で淡い赤を加えてあり、首は白色であったようだ。この壁面は化学的処置によって表面がかなりもとの彩色に復しているようである。なお31、59頁参照。

47, 48 第17窟左壁 ブレシュヴァンタラ本生

この左壁壁は全面、布施の聖行為を徹底して実行した人物、有名なグリーシュヴァンタラ(グェッサンタラ)王子の本生話を物語っている。慈悲深くしほしは布施をおこなって貧窮者を救済し人望の盛ったこの王子は、国の宝とする大象を婆羅門のどうままだに与えたことから、ついに国外に追放されることになり、マヤリーMadriというその妃とふたりの子供とともに馬車に乗って山中へと去るが、途中でその馬車も布施してしまう。さらに山中の隠者生活にはいつてからも、淫婆羅門ユジャカYajakaの姿に化した天帝シャクラŚakraすなわち帝釈天にためされ、2児も布施し、最後に妻をもどわれて布施し、ひたすら悟りを求める心の強固なことを示す。ここに帝釈王は本来の姿に復して王子を讃嘆し、その神力のおかげで2児も無事王宮に帰り着くことができる。王子はやがて父王の死後、国民に迎えられて主位に即き、盛んに布施をおこなったという。この本生話は古来はなほだ有名で南北の佛典に伝えられ、また佛敎美術の題材ともなったもので、すでにパーキファットに2種の浮彫図が存し、サーンチー北門では横木の表面にわたって浮彫に描いたフリーズがあり、アジャンタでもほかにも2箇所の間が比定されている。詩人月官の作詞したこの物語が盛んに歌謡されていたという、7世紀後半の義浄の伝聞記事も参照されよう(図67参照)。

壁面はこの長編の物語を詳細にわたって描き、五つまたは六つ

の舞台に分けて約30の情景を配してあり、まことに精緻した画面構成で、一見しただけでは迫力に欠けるうみがあるが、各部分について見れば、情趣豊かなシーンが随所に展開しているのを感じるであろう。図47は左壁の左端、王宮内の王子とこれにかしづく侍女とを表わした部分で、妃のマドリーはその左隣り、壁柱の側面に描かれている。また図48は第1、第2居室入口の間にあたり、王宮から追放されて出て行く王子一行の馬車の前で、備まつて来た婆羅門の群れが布嚢を乞うているシーンの中の部分である。ひとは裸かに近く他は衣をまとったが、ともに布嚢を求め、宗教家の変で、おそろく衣をまとったほうがその馬車を取り上げた婆羅門ユージャである。これらの部分で見れば明らかに、比較的機軸のしっかりした描線を放散なく走らせて描き、ことに図47における顔や肉身の簡潔でしかも重厚に富んだ描写が最も注目される。これに対して図48のほうは、仕上げる機軸に多少のなじみがあるようでややつし、なお図33もこの物語中の一節で、宝冠を戴いた王子と婆羅門との対話を中心としており、あるいは王宮に帰り王位に即いたところを表わすのかもしれない。彩色は全体に褐色や褐色化が進んでいるが、それでも赤や緑のよく残る部分も少なくない。31、52、59頁参照。

49 第17窟後壁左部 スタソーマ本生

本窟は後壁の後壁左部の全体（ただし左居室入口の左の図は別が）を占めて描かれているスタソーマ本生の図の一部である。この本生は所伝の *Jataka* に詳しく語られているが、主役を演じるパーラーナシー *Bārāṇasī* (ベナレス)の国王の出生に關する説話には触れず、しかも当窟の壁面では、主としてその出生から前王となるまでのことを詳しく描いてあり、この部分の佛説の『賢愚經』にしか記されていないことに注意したい。さて一日山に狩猟したパーラーナシーの国王は、鹿群を巡って鹿を走らせているうちにただひとりとなり(部20)、終れて小休止しているところに父鹿期にある牝のライオンが現われ、王は猛獣の欲するままにまかせる。ライオンの生んだのは人間の子で、ただ母に乳があり、ライオンはこれをくわえて王宮に抱かれ、王も自分の子であることを認めて、カママーシャパダ *Kalmāśapāda* (嚢足)と名づけた。壁面でもこれと一致する幾つかのシーンが見られるが、さらに物語ではいれないこの獅子の子の成長し、教育を受け武芸を習い、父王の死後灌頂即位するまでのこと(部21は灌頂の場面)をも描写している。

国王となった龍足王はその出生のしからしめるところ、ふとしたことから人肉の味を知り、以後毎日の食事に人肉を要求するよ

うになり、民衆の怨みを蒙ってついに追放されるに至る。図49は、料理人を開えた民衆が人殺しを命じた国王を責めているシーンの一部で、玉座に足を投げ出して坐る王が、押しかけてきた大勢の人々に詰問され、その罪を認めているところと解釈される。龍足王の顔はかえってやさしく表わされ、うしろに立つ肌色の退ったふたりの侍女は熱心に聞き入るらしいまなざしであり、かなり濃い彩色であったことを示しているが、いたみが多い。物語は続いて、追放された龍足王が森の中に住んで人食いとなり、さらに立腹して101人(漢訳では千人)の捕王を捕ら、樹林のための生饗祭をおこなおうとし、あとひとりで満腹になるというそのとき、組えたのが有徳のはまれ龍(スタソーマ王であったことから、ついに人食いが教化されて正途にもとめることになるという次第を詳しく述べる。しかし壁面ではこの後半について描いているようには見え、左の居室入口の左にある図像の明らかなでない図が、あるいはそのスタソーマ王に關する物語の部分かとも思われるが、断言しがたい。なお31頁参照。

50, 51, 52 第17窟右部 シンハラ物語

この物語は右壁面の全面にわたって詳細に描かれ、多数の情景が上下左右に連なるはなはだ精緻した画面構成であるが、全体に動きのある活気に富んだ描写に成り、彩色も比較的よく残る。物語は *Dīpaṇṇadāna* と『有徳龍王經』とに説かれ(漢訳のほうが詳しい)、なかなか興味深い長編であり、壁面また多数の情景を陳述して、それらの各情景がよく説明しえられるとはかぎらない。

壁面では、前編から数えて第1と第2の居室入口間の下方、前王の子シンハラの半いる遊船隊が大海中で離散した際から始まる。人々は龍利島に漂着し、龍利島(女鬼)とは知らずに、迎えてくれる美女たちを倒して仮りの夫婦生活にはいり、子供さえももうけるに至る。第1居室入口の上方から図52の右半分にかけてはその元説で、簡潔な建築物の内外で愛樂にふける幾組かの男女が描かれており、窟の壁内で愛を語るのはリーダーのシンハラであろうか。しかしその建築物の左方から左へ、第2居室入口の上方にかけては、一組して女鬼たちが人々を殺している場面となる。新米の漂着者があると、前に漂着して楽しんだ人々を片づけるのが龍利島の常法であり、ここでは髪を振り乱した女鬼どもが彎曲した太いナイフなどで殺害しているが、あまり惨憺な表現でないのが救いといえる。この元説を目撃したシンハラは一府とひとそかに謀り、パーラーハ *Bālaha* という空飛ぶ天馬のからだにすがりついて島から脱出しようとする。しかしいささかでも女への愛着心を起す

ものはみな振り落とされて殺され、本国に降り着いたのはシンハラひとりであるという。天降が崩落で香草を食ひ、またその場に憩しているところなども、壁面上段に描かれる。以上が物語の前世で、同様の装束は *Jataka* と見える婆伽 (Vajrabhava) 本生とはは同工異曲である。

しかしシンハラ物語はさらに続いて、彼現はより劇的なものがある。シンハラのもとを追いかけ、かつて敵でその妻となっていた女将の首領が、美しい王女の姿に化けて現われ、子供を示して親縁を追るが、もちろん成功しない。そこで今度は王のところに出かけ、シンハラを説得するように頼み込む。図50はそのシーンを描いたもののようで、上方に坐する人物は王とシンハラであろうか。右上に合掌して坐する女性がその女将で、子供も可憐な手を合わせており、なお数人の臣が側面に坐り、前部では使者や護衛の兵等の姿が並ぶ。これにも失敗して、女将は今度は王宮を訪れ、その美観ゆえに国王をすっかりたぶらかし、後宮を自由に出入り昇るようになったのち、見かねた同僚を多数呼び寄せ、一夜国王以下宮内の人間全部を食い殺してしまう(図19)。ここでは髪を乱し顔面をあらわした女将もが跳躍して王宮の上階にはいり、争って人間を捕えているさまを、生薬に富む軍夜で第4窟室入口上方に描いている。物語はさらに、覇者のシンハラが推されて国王となり、大軍を率いて難敵島を征伐したことを語るが、戦績はより以上に昇しくそれらの情景を第2と第3の窟室入口間に描いてあり、特に象軍を主力とする軍隊の渡海攻撃と、これに反撃して撤退降伏する難敵軍を描いたあたりが、最もすくなくて注目される。図51はその象軍が城門を出て行くところで、国王やこれを取り巻く兵士たちも、集めて描かれた巨大な象も、みな写実的に前衛に描かれ、象も象も槍も前方に揃って行進の速さを示し、なかなか迫力ある描写である。32、59頁参照。

53 第17窟右壁座 化粧

右壁と前壁とを仕切る壁柱の間に描かれたもので、王妃らしい貴婦人が鏡を持って化粧に余念がなく、かたれるには早たい僧の上に化粧の品々を載せてかたずく侍女と、私子を手にして顔を払う侍女とが控え、なおもうひとり、小さい婦人の女が通上げている。それぞれに変わったポーズで、艶かしい女性美を強調しており、ことに中央の貴女の装身具がすばらしいが、その顔の表現もほかには見ない独特のものである。彩色はよく残っているようで、各人各様の鮮い肌色が意圖的に区別されている。様式的には右隣りの諸世末群像に似て同筆であり、あるいは同じ説話中の一場面である可能性も考えられる。

54 第17窟前壁右壁 成る説話図

前壁の右壁、窟室入口の左上方に描かれた成る説話図の部分で、象に乗った王を中心とする行進の図である。宝冠を戴く王の少しからは白の布を垂し掛けておき、前部では徒歩の兵士等が槍・刀と盾とを持って大まかに歩き、水櫃を担いだひとりの男があとに従う。上方では幾条もの旗が横になびいて行進のスピード感を示し、右上方には大太鼓を打ちながら進むところの一部がわずかに見える。白布を垂るに用いる描法がけだつが、人物や山岩の表裏手法は簡記した化机図と全く同一で、同じ画家の筆になることを示している。この図の下方や窟室入口の右方には、自らの腹をえぐり出して首目ものに難与したシと Śibi 王の水牢図が描かれており、あるいは本図もその中の一情景で、神の力によって神の回復したこの王が、懲罰地から喜びの帰城をするところであろうとする説もある。なお33頁および挿25参照。

55, 56, 60, 61 第1窟の正面と列柱上部の浮彫

第1窟の正面は、既述の第16、17の2窟などと同じく6基の列柱の間の壁をそなえているほか、左右の袖に2柱付きの祠堂を控える(図55)。また正面中央にはほかの窟庭室に見られないポーチを付けていた跡がある。のみならず、この正面では列柱の柱頭部だけでなく、長所あるいは軒庇腹に当たる部分一面に、浮彫の図様を数部に施してはなやかなのが特色となっている。列柱は左右相称的に3種の違ったデザインのものとし(中央2柱の下部は後組)、柱頭の形式も一種ではない。図56は八角柱の柱頭部で、下に鬼面(kirtimukha)、下に降魔図、左右の持送りにも男女飛天をそれぞれ浮彫してあり、同柱の柱面ではやや変形を寓にし、中史上部も降魔でなく初祖涅槃である。正面の長押ないし軒庇腹のフリーズは、真珠のミトナや象・馬・鳥などの鳥獣を配した華やかな装飾的な浮彫が主で、ほかに入道僧のぞくチャイティヤ座形の装飾モチーフが基よが。左祠堂の場合だけは持送中の四門出遊のフリーズとなっている。これらの頗る絵画的な図様の浮彫は、人物も鳥獣も間合い生き生きとした動きのある表現に成り、独特の滑らかな丸味づけにはグプタ時代の特色を見るが、あまり精緻なものとはいえない。20、24～25頁参照。

57, 58 第1窟佛室本尊 佛三尊

佛三尊に2飛天を加えた本尊形式は、既述第17窟の場合と同様であるが、各尊いずれも肉づきがよく、やや太りすぎのきらいがあり、車厚でありながら第16、17窟の本尊ほどに迫力が無い。佛

は親法指で結跏趺坐し、台座正面には輪宝をはきみて2隻の坐る
 寓意的なモチーフのほかにも比喩を加えた図様を浮彫してあり、
 鹿野苑における初転法輪(最初説法)の釈迦を意味しているとする
 ことができる。輪宝台座^{ワビ}に覆われている薄い大衣のほとんど認められな
 いことや、髪髪に覆われた頭部の形など、サーサーン朝の佛像
 を模倣していることは明らかであるが、顔容も頸部の広い彫鑿も
 太い腕もみなマヤンタ独自のもので、大きい両手のごときはむ
 しろ剛い^{ツヨク}としたい。座高は台座ともで4.04m、前壁の佛像も首
 が短くずんずんして固い像容に成り、第17窟の坐持^{ズシ}の如きもの
 ような均斉の美しさが見られない。同様の特色は2飛天にも適用
 されることで、なお背後に雲の形を彫り出していることも指摘し
 ておこう。これらの諸尊は一ブロックに彫成されたもので、後壁
 まで続いており、したがって右繞礼拝する通路はない。なお23頁
 参照。

62 第1窟中央入口左部

入口の三方の壁を序で飾るのはグプタ建築から舶来するもので、
 第16、17窟では壁面を併用したのに対し(図23参照)、ここでは主
 として蓮華蓮草とミトウナ像とで飾り、一帯外側を柱上の樹下美
 人のモチーフとしている。ここでもほとんど理か^{ツツ}のサクレーが
 摩竭^(makara)魚の上に立つ姿に表わされ、その身体をくねらせた
 美しい姿態表現はむしろ官能的でさえあり、ミトウナの像ととも
 に飛鳥の入口を飾るにふさわしいものとは見えないが、第4窟に
 もその典型的なものがあ^りる(図127~128)、グプタ時代にはそれが
 普遍的となる。

63, 64, 65 第1窟内部の柱と壁飾

第1窟内部の列柱は第17窟のそれに比べてより太く、柱頭押
 による装飾も豊富で豪華である(下部を欠損して補修された柱も
 少なくない)。多くは図64のように、装飾意匠が正面列柱のそれ
 に近似したものであるが、後部中央の2柱のように特にすぐれた
 装飾で大部分が覆われている場合もある。図63はこの後部柱の一
 つに施された下部の装飾で、宝珠をくわえた黒面^(kirimukha)
 とその宝珠を口で受ける摩竭魚との組合せからも成るもので、
 黒面の頭部や摩竭魚の後尾を花か放^{はな}のように文様化してあり、そ
 の上方のこまかい種々の文様帯も注目される。柱頭とその両側の
 柱遣りは、たいてい図64のような同様に佛教的なものと世俗的なも
 のとがあるようだ^いを浮彫しているが、右側には図65のように、
 一面四壁を彫った圓形彫像^{マヤンタ}のものが在^あり、その下方にはイン
 ドのアトランテス^{Atlantes}である猿人型サクナが四隅を支え

るモチーフを用いている。また後部前室入口の3柱では図59で
 見るように、柱頭の入口側に相対して樹下美人(少女と猿人を伴
 う)の装飾浮彫を附してあり、同様の飾りは第2窟の前室入口に
 も存する。なおこの窟では前室の天井装飾画の一部も見える。図
 形は天井の中央部でその側に華華を持つ低貴飛天が描かれ、その
 地彩色の比較的よい状態で残っている華華文様なども見ることが
 できる。なお図69~70参照。

66, 67, 68 第1窟内部天井装飾

第1窟内部の天井に描かれた装飾画は、その半ばが剥落してい
 るが、残存しているところは彩色がよく残り、そのかみの装飾さ
 そめめさせる。図19~20は中央部の円形文様の四隅に配された男
 女カウヤの飛天2種で、特に白い衣の魅力的な表現に注目した
 い。中央部以外はここに示した図のように、縦・横の線でできた
 大小の方形・長方形の区画に、種々様々の図様や文様を描き、ま
 た色濃い^{アサギ}の紺系を並べるなどして、全面的に彩画で覆っていたの
 である。方形の区画は図で見るとおどろ、蓮華や果物、ないしそれ
 るに猿人や鳥や水牛・象などを配した図様で、中には猿人のふま
 ける姿などもあり、また長方形の大きい区画は、下半身を文様化
 した水牛や猿をそれぞれ幾面ずつ組み合わせて成る独特の存在
 で覆われたり、蓮華蓮草の連続文様としたりしている(図23参照)。
 その重複した文様の才能はまことに驚嘆に値する。彩色につ
 いては簡単に述べがたいが、大抵単純でしかも色の配合に意を用
 いており、顔料の濃淡で特にあざやかなところのない代りに濃蒼
 きがあり、第2窟のような変色や褪色も少ない。なおグプタの
 の書^のの図2番は過半がこの第1窟の天井文様を模写した図に相当
 しており、参照されたい。

さらに内部の天井部で特に注目されてきたものに、図67の上辺
 に見るような異邦人の飲酒図があり、同様のものが数箇所あるうち
 で図22に示したものが最もよく知られている。どの人物も変わっ
 た服を着た異邦人に表わされ、酒を飲む男を中心に、サービスにこ
 れつとめる女や食べ物を勧める男を配した、いわゆるバエカス系
 の図で、サーサーン朝ユスロー2世と結びつける説もあったが、
 同様の浮彫図なるはガンダーラやマトラーにもしばしば見られ
 るところ、異邦人の姿を借りたヤクシャの大將カベラ^{Kubera}
 の飲酒の図と解するのが妥当であろう。同様の異邦人は前部の
 壁でも散見されている(図69)。しかしここに描かれた異邦人の顔面
 や衣はすべておどろく。中央の異男は毛織物らしいやや突っ
 た赤い帽子をかぶり、青色の長い外衣を着ているのに対し、両側
 の女性は丸い頭巾に、西方系の特徴のしまった長い白また青の着物

——ひだつきの窟をつける——をまとい、その酒杯も酒瓶もイン
ドには見ない世界的な形である。すなわち酒を飲む異男は別として、前に坐る蒙古人風な容姿の人物は、寒い内陸に住むアジア人
に相違なく、これに対して女性たるは西方出身、少なくともイラ
ンからの女性であろうか。いずれにせよ、このような風貌を放つ
変わった図様のものが、いろいろの装飾文様の中にまじって描か
れているのに注目しよう。なお36、63頁参照。

69, 70 第1窟後部左部

仏間から後部の柱の間を通して後部後壁の左部を見た写真で、
比較的保存のよい壁前における大断面のあり方を示す。壁面の細
部は大部分復出するのでここでは触れない。左方の隅については
図84、68～89、右方の菩薩の像は図71、73参照。なおこの図版
では、後壁の剥落における豊富な装飾意匠の一端も見ることがで
きる。

71, 73 第1窟後部左部 蓮華手(観音)菩薩(1)

後部壁左部の一番右、佛堂前室入口の左側の壁を占めて描かれ
ている有名な《美しい菩薩》の図で、彩色も比較的よく残り、図70
にその全像が見られる。菩薩の高さは、宝冠の頂から膝の少し下、
制席の下限まで1.765m(ヤズダニによる)。すばらしい宝冠を戴
くが装身具は割合に簡素で、右手に青い蓮華を持ち、身体を三曲
させたいわゆるトリパレガのポーズをとって立つ。あるいは顔のあ
る顔衣をまとうだけの裸かで、美しい均整のとれた、しかし肩幅
広く腕も太い整々たる身体つきである。ややうつむき加減の顔容
は、大きい菱形の眉眼、切れ長の眼、ハイライトで強調された鼻
筋、ひきしまった口もとなど、みな穏やかで気遣いあつた知的な
輝きをこめており、胸前に上げて蓮華の葉を持つ右手の表情に富
んだ魅力的な形も特筆される。肉身は灰白色に彩色しこれに褐色
の濃淡ある隈を加えるだけで、全体に明るく清純な感じである。

この観音の左隣りには、宝冠を戴いた青黒い肌色の美女が、前
じ方向を向いて立つ(像高は宝冠から膝のやや上までで1.36m)、
手にはやはり蓮華を持っていて、おそらく観音の妃を意味するの
であろう。これはか観音の隣りには、青の長い着物を着た異邦人
らしい侍女(私子を^{アハ}持つ)や、菩薩の妃あるいは画を持つ侍者の
他が控えている。さらに興味深いのは観音以下の群衆の背景であ
る。それは明らかに山中の景を表わしており、独特の表現に成る
山岩が積み重なり、樹木が茂り、猿や鳥やヤシオウなどが遊ん
でいるほか、森に立つ林々であろうか男女の息を知らう姿も思
ひ、左上方にはふたりの男女飛天の半ば隠れた真顔の影も見

える。あるいは観音の住所補陀落山(Potalaka)を意味していると
することもできようが、いずれにせよ、観音はもとより男の男
女ないし背景の情景も、熟達した妙筆で描写されており、アジ
ャンタ巨大の傑作というにふさわしい。なお35、60頁参照。

72, 74 第1窟後部右部 蓮華手(観音)菩薩(2)

前記の菩薩と左右相称的な位置に描かれた菩薩像で、同じく蓮
華らしい小花(金剛杵の先ではない)を持っており、しかし三面宝
冠の正面であるのかはたして化佛であるかどうか、可能性はある
が確言しがたい。その宝冠は黄金製らしくきわめて豪華な作りに
成り、上体に掛けな宝珠鬘や腕の飾りもみなみごとである。先に
述べた菩薩像と別様に三屈法によるポーズであるが、より雄偉
で男性的で鎧刀に富む。その顔容もきついまがし、厚い下唇で
特徴づけられ、紫色とあいまってほほはだ感がある。顔も体軀
も一様にインド人らしい褐色に塗られ、同じ色で適宜に隈取りが
施されるが、ことに顔面は色濃く隈を配し、鼻筋や唇のハイライ
トをより効果的としている。ところでこの菩薩は、その手に蓮華
を持っていて、字義どまりの蓮華手菩薩に相違なく、また宝冠に
化佛らしいものも描かれている以上、これを観音と見なすのは当
然であろう。しかし佛堂内の本尊に対し、左右の脇侍的なものと
して描かれているこの2菩薩が、ともに観音であるというのもし
るさか解しかねることではある。

この菩薩もまた単独ではなく、菩薩が左手をその肩に載せてい
るより黒い人物や、右手の下方にうずくまる大臣らしい老人、大
きい盤に蓮華を盛って捧げ持つ王者らしい人物などが配されてお
り、さらにその左下には黒褐色の黄い肌色をした美人と花鬘を持
つ侍女とが見える(図17)。この黒い美人は既述の《美しい菩薩》に
おけると同様、その妃を意味するのかもしれない。背景はここ
でも山中の景で、動落が多いながら、左上方に描かれた男女の立っ
て相語る姿などはよく残る。なお35、60頁参照。

75 第1窟前部右部 《パルシア使節接見》

主題は、豪華な高い台座に坐る王に異邦人数人が貢物を献じて
いるところを描いたもので、成る説話図には相違ないがまだ比定
されるに至っていない。パルシア使節の接見といわれるのは、既
述の異邦人数酒の天井画(図47, 図23)と同じく、パルシア(イラン)
のサーサーン朝カスルー2世とサカン地方のインド王(初期チョ
ーキヤ朝ブラサーン2世に比定される)とが交遊を持ち、630
年頃パルシアの使節がインドに來朝したという史実に結びつけ、
一部の学者が提案したものによまない。はたしてそのような史実

を神教の僧院内に描くことがありえたかどうか。しかしこの図が次に述べるシビ王本生図とともに、同じ窟のはなやかな壁面とは様式・技法的に異趣であるのも事実である。ここでは王の頭などが割落して借しめるが、右方の宮門からはいり、王の前に背物を担上している異邦人は、前に見た天井画のそれと類した題材に描かれ、特に先の笑った獅子とやや異相の獣とが注意される。

76, 79 第1窟前部左部 シビ本生

シビ王の物語には2種あり、一は施眼の物語で *Jataka* などに説かれ、アジャンタでも第17窟前部右壁に描かれている(図25、なお54頁図25参照)。これに対してもう一つは、鳩の角に代えて自分の肉を施しようとした同名の王の物語である。インドの古い伝説であったらしく、叙事詩 *Mahābhārata* の中に見えており、佛敎では *Jātaka* などに伝わらず、漢訳の2~3の経典に見出されるにすぎない。説話の要旨は、鷹に追われた鳩が墜行のはまれ真いシビ王の腹の下に飛びこんで救いを求めたのに対し、王が鳩と同じ重さの自分の肉をも肉を代りに与えることを鷹に約束し、切り取らせた肉と鳩とを天秤にかけて計量したところ、いくら肉を取っても鳩の重さに達せず、ついに氣絶奄々たる王は身体ごと秤に上って、その約束を果たそうとしたというのであり、これは神々の王インドラ(帝釈天)が王をためしただけのこと、王は直ちにもとどおりの身体に復したと伝える。

図76はこの鳩を助ける物語を扱った図の全景で、割落が多いながら、右方に描かれている大きい天秤が指標として役立つ。その説話であることを直ちに比定させる。画面に多数の僧者や婆羅門が群がっているのは、王の墜行為の一端を求す市廛行の情景であろうか。左方には、玉座に坐った王の親んだ位の王に鳩(ほとんど割落)のとまわっているところを図してあり、鷹の姿は見当たらないが、これによって王と鳩との間に進行した事件が示唆される。転じて右方はクライマックスである秤量の場面で、天秤の一方に上ろうとして王妃や子らと訣別している王が大きく表わされている。図79の右半分はその場面の一部で、悲嘆する王妃や侍女、また王の行為を見つめる婆羅門たちが見える。しかしその右半分は王と王妃が坐り、其手を持つ侍女が侍立するだけの情景で、意味するところ不明である。それにしてもこの図に示したあたりは彩色が比較的よく残っており、もとの色調をしのぶことができる。ただこの図と前述した図75の図とは描法が粗雑で、線描も固く且つ様式化しており、人物の顔の表現なども全く違って、第1窟のほかの諸窟と顔目に異なるわけにはゆかない。おそらく年代的な差があると見るのが妥当であろう。34、61頁参照。

77 第1窟前部左部 説る説話図

前記シビ王本生の右隣り、左部と立入口との上辺に長く描かれている。まず左部の左外方に、寢台に横たわる婦人を囲んで数人の女性を配した割落の多い情景があり、続いて図の左半部の情景、宮殿内に多くの侍女にかしずかれた王妃(?)がひとりの身分低い男を引見しているところ、その右方には宮門のところ立つ聖者らしい男性が見える。さらには右にはやはり王妃のいる後室を覗くものように、主役の坐るあたりは割落して主として不明であるが数人の侍女が取り巻く、室の外から驚きの表情をした男性が右手をさし伸べており、おそらく左方の情景の続きであると思われる。その宮門に立つ聖者らしい人物をナンダと見、主役的な美しい女性をその新妻として、ナンダの出家物語の自由な描写であろうとする説もあるが、はたしてどうか。人物の描写にはなかなかすかれたものがあり、特徴的な眼や口の表現などは、後述のマハージャナカ本生図のそれと近い画風を示している。

78 第1窟左部 サンカパーラ本生

左部の第1房室入口に上に描かれ、(右部の部分から右方へは図81に連続)、標題は *Jātaka* に伝えられていて、この標画とよく一致する。マサダ Magadha の国王はその子(菩薩)に位を譲り、園林の中で隠者の生活にはいるが、そこへサンカパーラという魔王が時を契り、法話を聞くのを期とした。魔王はその隠者を初めるとき、大勢の従者を連れて魔王の豪華さを見て心打たれ、そこに再生することを願って、ついに死後その同じサンカパーラ魔王に生まれ変わることができた。しかしやがて園宮における豪華な生活がいつとうようになった魔王すなわち菩薩は、魔界に坐って自分のため苦行を始める。或る日魔界のなかつた彌師の一族がそこを通りかかり、この窟でも捕えて行こうと、麻の孔に紐を通して引きずりながら縛って行くところを、五百の牛車を牽引する長者が見つけ、彌師に金や1頭ずつの牛を与えて難を救してやる。のちに魔王はその長者を魔宮に招待して十分に報いたという。

図の左上方に交頭して坐る人物(銀鬚割落)が隠者、相対して合掌するのが魔窟で待候づける魔王で、いま法話を聞いている場面である。次に右方の情景は、大きい仕身の魔王(菩薩)が彌師たちにいじめられ、長者がそれを買収しようとするところで、前に牛の群れも描かれる。左方の情景はおそらくこの長者を引っ張って、魔王(魔窟を治す)が魔宮へ案内しようとするところを表わすのであろう。描法は必ずしも特にすぐれているわけではないが、情景描写は明快でよくわかり、彩色を主とした彩色も比較的よく

残る。なおこの図の左端に、前巻左端にも、魔王を中心として多数の美女が取り巻き、1冊なが廻顧する図を描いてあり(割落が多い)、あるいは同じ本生活の連続かもしれない。

80, 81, 82, 83, 85, 86 第1巻左端 マハージャナカ本生

第1巻でも保存のよいのと作られていることで特に注目される場面であるが、描かれている多数の情景が、ほとんどマハージャナカ王の本生話によってよく説明されようかどうか。まず物語の大意を述べよう。昔ヴィデーハ Vidaha 国は首都ミティラー Mitihala に治す王にふたりの王子があり、父王の死後兄が国王、弟が副王に即位が、ふたりの間をさくものがあり、ために弟は辺境の土地に追放される。弟は弟は軍隊を備えて反攻し、兄の副王が殺されて副王と代わり、身置の后妃は神に助けられて遠く逃げ、そこで生んだのが親王の前世の菩薩に当たるマハージャナカである。成長した彼は父王の国を取り返すことを志し、まず資金を得るために商船に乗って貿易にめかうが、難航して女船に助けられ、かろうじて岸にたどり着く。一方、その伯父の国王はひとり娘シーヴァリー Sivali に、伏羲を捜し出す鍵となるべき時や天に渡すべきものの条件を示しただけで死んでしまふ。遺言は天を求めかねた妃は、4頭の白馬がひく如雲行車(pussaratha, 雲車)を載って、その行くままたに追はせだところ、車は王國に向かい、その手たいて石の上に乗らわっている昔世マハージャナカの面で停止する。そこで昔世は前王の戦していったなを全部聞き、敵の果たすべき条件を満たして国王に迎えられ、人々はこれを祝福しての喜びが始まる。王は正しく国を治め、王子も生まれるが、一日王國に遊んで自覺するところがあり、王宮内の一室に閉じこもって俗事を遠ざけ、ひとり修行に勤むようになり、やがて出家して美しいミティラーの町を去って行く。王妃は種々の方便を設けて引き留めようとするが成功せず、人々とともに哀嘆のあとを返って歩みだす。菩薩はヒマラヤ山中にはいり、ふたりの苦行の道者から忠告を聞いたのを、さらに諸術をへめくりながら、王妃等を引き返らせようとして種々の法話を説き、次いで森林の中に姿を隠してしまったという。

さて場面について見るに、図81にはその大部分の情景が示されているが、それらの各情景を一々物語に照らして比定することは、的確にそれとていえる示唆ないし指図が見えないだけに、はなはだ困難といわなければならない。しかし左端の右端、図81には見えない右外方に描かれている情景の場面は、この物語の初めのように説かれるところと一致するし、また同じ図の右下方にその図だけが見える建物の場合は、掌車すなわち都造行車で

あると見て割りあるまい。すると一直左の図、王宮内に坐る王とこれに寄りかかる寵姫の王妃とを中心にした場面(図80)や、その右下方、盛装した美女が踊り、数人の女性が笛や太鼓で伴奏する楽しげな情景(図82)は、マハージャナカがシーヴァリーに迎えられて副王となり、人々がこれを祝福して歌舞などを観じたという場面に対応することができようか。しかしその右下方の、城門を出て行く騎象の王や騎馬の王子(?)の行列、またその上方、山中の静寂所に坐る尊貴の聖者に対し、男女多数を従えて訪れた王が合掌して敬意を表している図(図83)については、物語に従って説明することはむずかしい。しかも左端はさらに続いて再び王宮内の情景となり、王が多くの宮女等に囲まれた中で王妃と熱心な面談にはいっているらしい場面(図85)から、騎馬の王子を真ん中にして城門を出て行く行列の図(図86)へと展開している。結局これらの説明困難な情景が多いのは、物語の異伝のゆえか、あるいは絵師の自由な情景描写によると解するはかばかしい。それにしてもこの左端はどの場面も、習熟した建築で生き生きと描写されており、変化に富む国の武勇や豪華な服飾のはなやかな表現などが最も注目される。確かにマジャント盛期を代表する傑作の一つであるに相違ない。彩色の保存もよく、写真によっても細部の描像をかなりはっきり見ることができる。34, 60頁参照。

84 第1巻後端左端 (上)マハージャナカ本生(下)

(1)アマラー物語

後巻の左、既述の情景がこの右方に続く。図69~70参照。上段に展開する建物内の情景については、図88~89の条で述べる。

下段の図(図84)はわずかな部分しか残らないが、大きい圓(?)の中に4人の男が押しこめられ、これをのぞきこんで右方に歌謡を手にした女性、左に若い男性が描かれ、なおふたりの侍女も見えており、大蔵道車生の中の一挿話、賢女アマラーの物語に比定される。賢者を称してはいくる男たちが、アマラーの巧みな方便によってひとりずつ羅の中に入れこめられるが、真の賢者マハクシャダ(大蔵)だけは、アマラーの提示した羅間を全部解明したという。ただし Jātaka の語るところ必ずしもこの図と合致せず、むしろ『有部雜事』に見える大蔵物語中の賢女民舍氏の神話により近いように、別18番説参照。なおマハクシャダの物語に比定される図は第16巻に描かれている。35頁参照。

87 第1巻後端左端 マハージャナカ本生(下)

割落が多く、室内に数人の女性とひとりの男性が半身を裸で程度で、図相を明らかにしがたい。仕上げの太い輪郭線はやや粗い

が伸び伸びと引かれており、次第述べる右隣りの園と隔接を併にしているように見える。しかしこの部分（後部第1閉塞入口の左側）だけに一つの物語が展開されていたか、ないしは右隣りの園と関連するものであったかなど、現状では判るかにしない。

88, 89 第1窟後部左部 マハーヴィナヤ本生(9)

彩色の保存がよい壁画で、全体的な壁面は図69および図84を見られる。左図は鍾物の中に鉢を掲げて坐る聖者に対し、数人の女性が食べ物を供養しているところで、柱の間に聖者の弟子らしき若い男の姿も見える。また右図は、鉢座の上に安坐する聖者を囲りほだいた高貴の男性に、大きい水壺で灌漑している情状であり、その左側(図の右側)には3人の女性が侍立してそれぞれ簪(装身具を載せるか)・宝冠・仏子を持っており、なお図の左方では食物や水を運ぶ男女とひとりの杖に背る僧者、さらにその左、鍾物の外に4人の食を乞うて立つ僧者ないし引籠者が描かれている。さてこの2図については一般に、マハーヴィナヤ王の本生話における、王宮内で王が一夜に閉じこもり修行に耽んだという部分の、絵師の自由解釈による描写であろうとするが、はたしてどうか。少なくとも左図が聖者の生涯を試みる王、右図が情めをおこなうところと見なすわけである。しかし左方の図における主役の人物はいかにも母のように見え、また右方の図は頂頂即位の儀式とすることもでき、ないしは理解していて白毛の1本に無情を感じたというマカーデーヴァ Makhādeva 王の本生話を思わせるようでもあり(左手の形に留意)、比定についてはなお今後の問題としなければならぬ。35頁参照。

90, 94 第1窟後部右部 チャンベッサ本生

後部の右部。二つの閉塞入口間に描かれた魔王の物語である。数人に生まれた菩薩は、チャンベッサ魔王の豪華な生活をのぞいて心打たれ、そこに再生することを願い、いつしか目的を達して同じ魔王に生まれ変わるが、やがてそのような置の世界にも倦むようになる。図94の左上方のシーンがまさにそれに当たり、多柱式の館内にもうけに坐る魔王を中心に、妃のスマナー Samanā がかたわらに案じ顔で王を見つめ、後人がおどけた形で贅上のものをすすめており、左方には子供の歩く姿も見える。王妃は彼のために多数の美しい朋友を集め、音楽や舞踊で楽しませようとするが成功しない。彼は人間界に取られ、龍座に坐って妃の刺すにまかせながら、龍身から脱する機会を得ようと図る。たまたま若い蛇使いが通りかかり、金の龍を捕えて龍に入れ、パーラーナシーの国王のもとに持参して龍の踊りを見せる。図94の右上

方がその場面で、右図(本図では見えない)に蛇使いの龍を前にして妃の踊りを見せている姿があり、中央の座に坐った王(その頭部は剥落)が獅子をさし伸べて瞑想し、周りには大臣や家来たちがいろいろのポーズの坐り方でとり巻いており、なお妃には子供を連れて美装の女性が空を見上げるかたちである。

物語によれば、王妃スマナーは夫の魔王が見えないので、これを推し求めて人間界に取られ、その踊りの現場を空中から見守る。魔王は恥じて龍の中はいこんでしまうが、国王は怪しんであたりを見まわし、空中にあるスマナーを見つけその訳を質問する。事情を知った魔王は蛇使いに買ひ上げることをお願いし、蛇使いも音楽の功徳を思っ魔王を解き放つ。魔王は花の中に入った眠れてからすばらしい乃香の姿で出現し、王妃とともに国王に求婚したのみ、国王を龍宮に案内したという。図94の下部は、左手に南方型樹門のある迎道物の中に坐って、いま魔王と王妃との間で話談がおこなわれている場面である。その主要部は図90に示されているとおりで、左に坐るのが五龍蓋をつけた魔王、その右うしろに立つのが王妃スマナーであろうか、一龍蓋をつけていはいかの女性から区別されている。右に坐るのがパーダーナシーの魔王であることはいうまでもなく、侍女たちがしきりにもてなし、また王の向こうには刺を持ち龍の配飾を着けた衛兵が立つ。彩色はあざやかさを失っているが、食物や座席に配された青色のよく残るのが目立つ。王妃は左隣壁や次の図91の図などとは違って、五龍蓋で気品に富んでおり、龍の踊りを見るシーンの龍座に坐る魔王とうしろ向きの人物をはじめ、写実的な人物表現にみられている。35頁参照。

91, 95 第1窟前部右壁 跋多説話図

第1窟の順路の中でも特に個性の強い画法に成るもので、切れ長の大きい眼、厚い唇などはもちろん、赤い線にくくり、強い濃取りやハイライトを加え、ことに女性の肉身の官能性を強調した表現が特色となっており、肌色の粉色が支配的であるが、その中で黒とあざやかな青との刷が目だっている。しかしこの図がなんの場面を表わしているかは不明である。左方にりっぱな宝冠を戴いた王が坐り、かたわらに背の高い女性(身体をくもらせて立つ)に対し、右方には図91に見るとおり、薄物の裸衣をまとった豪華な装身具で飾った王妃らしい美しい女性が、緑色の内附ふとんの上に坐って王と話し合う形に表わされる。その周りには多数の侍女があるいは坐りあるいは立つが、右側の女性は仏子、美女の向こうに立つふたりのうちの左はうちわを持っており、なおもうひとり背後に立つのは男性で、長いガウン様の衣をまとい、異邦人

かもしれない。36、61頁参照。

1695の右半分は割断の多い中に、多数の華や緑や紅の風平の群れとふたりの浮彫りが認められる山嵐の風景であるが、先の図の連続かどうかは明らかでない。

92 第1宮横堂前室左壁 降魔

釈迦が菩薩座の下に坐り、脚定におけること七七日。その血、血魔の試練として習修的に述べられる精神的な戦いを克服し、ついに解脱するに至ったと伝えられる。これを降魔成道^{ごうまけいどう}という。佛伝文学ではその経過を、魔王マラー Mira^{ミラ} あるいは魔羯の軍勢を加して襲撃し、あるいは魔女をして誘惑させるなど、いろいろの手段を尽くして釈迦の成道を妨害しようとしたとして、釈迦の奮りの偉大さ重宝さを強調している。その造形的表現はサートナー塔門やガンターラの浮彫に於てに見られるが、アジェンネの壁画は、これを最も劇的なすぐれた構図において描写したものと見て有名である (0026)。降魔成道の釈迦は右手を低下し、絶然たる像容で静坐するのに対し、その左右からは種々様々の変わった姿の悪い魔の魔軍がそれぞれ武器を持って襲いかかる勢いを呈し、釈迦の前胸のあたりや前には美しい魔女の誘いかける姿が配される。釈迦自身は通途の像容にすぎないが、空想されたお叱けのような魔衆の形には興味の尽きないものがあり、ここに魔女の露骨で精力ある表現がひとまわりだけ (0016参照)。なお釈迦の右手は低下して降魔印^{ごうまごう} (降魔印) としていること、また道土に小さい蓮華のものが置かれていることを附記しておく。35、60頁参照。

93 第1宮神室前室右壁 吉荷貝の大神変

吉荷貝 (Śrīvastī) における外道^{ぐわいどう} 降伏の大神変については、すでに図説の条で述べた。佛の化作した多数の佛像は空を覆い、宗教の宗教家たちを驚かせたという。第17窟の場合と同じく、いずれも蓮華座の上に立ちまた坐る佛像を多数並べ集めてあり、各佛の両側には花をつけた皿の裏がゆるやかな湾曲したカーブを描き、ところどころは幾人形の飛天を配している。佛像にはポーズに多少のパラニティーがあるが、ほぼ定形化した像形を千佛の図のように羅列するだけでは華麗さを欠く。下方が割断していて、第17窟のような外道や設置の姿も辨げられないのがうろまれる。

96 第2窟正面壁右半

正面部には正面に4本の列柱と2壁柱とが並ぶ。いずれも欄干と文様帯とを交互に配するだけで、柱頭に浮彫を施さない比較的簡素な柱である。その左右の端に前柱付きの網堂があり、前柱上

の壁面には、右網堂では龍王とその眷属、左網堂では母子をそれぞれ中央区に、また毀損のヤキシ・神像をその左右の区に浮彫している。正面部後部の壁面は大部分割断しているが、それでも別27のような断片ならば幾つかを認めることができる。別27は入口の三方、菩薩図の背景をなす山間の景で、男女の神とおぼしいカ・ブ・ヤキン・アウ夫妻を配しており、左下方にはいまは割断し去った菩薩の宝冠と顔の一部が認められ、肌色の赤褐色、山岩の緑や黄色など、単純な彩色の部分もよく残る。前後に天井の装飾画も彩色が多いながら保存は比較的よいほうで、中央には何形文様帯とその隅に男女2飛天を配したものを描き、ほかは大小の区画を蓮華などの文様で填めている。36頁参照。

97, 98, 99 第2窟内廊

この窟は第1窟に比べてやや小さく、広間の大きさが幅14.50、奥行14.73m、しかし内部の荘嚴は第1窟に劣るはずはなやかで、列柱の意匠の豊富なことではむしろそれを凌駕するであろう。柱は12基、ほとんどみな完全に残る。下部を方形とし、その上は縦溝 (洞洞の柱では斜行溝) と文様帯とを交互に配し、クッション状の柱頭の上にさらに第1窟の場合と同じく (004参照)、浮彫を施した方形の斗と持送りとを用いてあり、柱に前廊と後廊との中央にある2柱の装飾窓が華麗で、下の方形部には欄干が描かれる (0024)。天井の装飾画も豊富に残るが、広間の天井では変色や褪色が多い。なお20~21頁参照。

100, 101 第2窟奥右洞室 パンチカとハーリデー

ヤクン・パンチカ (あるいはパーシカ) とその妻ハーリデーを本尊としてまつ。2神ともに右足指下の像相で台座上に坐り、男神は財宝(?)を右掌上に載せ、女神は2枝の吉祥果を右手に持ち、左手では膝の上に小児を抱いている。男神像で台座とも2.73m (山本氏による)。ハーリデー (割梨帝母、また鬼子母神ともいう) には五百子があり、人の子を補えては殺す恐ろしいセクシーであったが、佛が方便して、殺女の最も可憐だった末子を冠したこと、ついに佛に帰依し、子供の神としてあがめられるに至った。座下に浮彫されている多数の子供はその五百子を意味するのであろう。男神神としてガンダーラに多くの作例があり、インド内蔵では男神はクベラ Kabera 神に置き換えられていて、その像表現も財宝の神にあふれわしい富やかな体軀となっている。なお左右に仏子を持つ侍者、両神の間に樹下のヤクシー (左手の甲に鳥がとまる) を配し、さらに左右上隅には、左に佛子に説法する時、右に佛に襲いかかる野蠻の悪鬼の浮彫がある。

この右側堂の左右の壁には注目すべき壁画があり(幅30~30)、王として多数の母子が供物を捧げている山中の景を表わしているが、赤褐色の顔取りの強く且つ圓いのある胎座は一種独特のもので、これだけが別に描かれたことを示している。24、62頁参照。

102 第2窟東左側堂 並坐する2ヤクシャ神

前記右側堂の2神と全く同様のずんぐりして太った姿の、しかしともに男神である2体が並坐し、両者の表現も類似する。胎座は右側とも2.45m(山本氏による)。財宝神クパーフのような像容であるが、同一神を2体並べるはずはなく、財宝を与える喜良なヤクシャ神2体と見る以上には出ない。左右に仏子を持つ侍童、上辺左右に小さく飛天がある。

103, 104 第2窟東左側堂 壁面と天井画

この側堂の左右壁には壁画があり、多数の女性と本尊である2神を供養するところを描いている。図103はその左壁の部分で、女性を主とし、中には小児を抱くものもあり、中央の長い裾の襦衣をまとったのが主役の貴婦人であろう。左方には侍女が花を捧げた態を捧げており、隅には数人のおもしろい顔をした婦人が見上げ、また左端に変わった顔を著した異邦人らしい男、右端(写真外)に秀げ置の出家が立つ。右壁の図も同じ異邦人で、着飾った貴女を中心に、多くの女性にまじって婦人やふたりの男性が配され、なお隅隅とも隅上から下を見おろす女性数人と、空中を飛翔する男女飛天などを描いている。どの人物も手足が均衡を失って長すぎるばかりでなく、顔は粗雑で固く潤いがなく、赤色の上にかけた濃い線によるハイライトも全く形式化しており、全体に生気欠けて押し。第2窟のその他の壁画と通ずるものが全然ないから見て、かなりのちに——おそらくアフガニスタンの壁画の最末期に描かれたことを思わせる。39、62頁参照。

しかし天井の壁画画(図104)はそこまで下るものとは見えない。これは天井の中央を飾る円形の文様帯で(図102参照)、周囲には図のような文様化したガルダGarudaや孔雀を飾り、同心円の文様帯には白い鷲鳥の連続文や雲状の羽根の図案化などは最も注目されるもので、多少の形式化はあっても、第2窟における天井装飾画の系列に属していることは疑いえない。40頁参照。

105, 106 第2窟佛堂と前室

この窟の佛堂および前室の構造や意匠は第1窟のそれに類似している。前室の入口にある2柱の柱頭に座下天人(2侍者を伴う)

のモチーフを加えているのもその一つであるが、もちろん柱の意匠は異なり、意匠のほうはとりはなやかでしかも雄壮である。佛堂入口の装飾帯は正面中央入口の場合と同じく、左右も上も横つきの区別を設けて立坐のミトナ像などを飾っているほか、左右ではその外面の柱をも区別してひとりずつの圓玉台わせて10を配している。前室内の壁画については図110~111の解説参照。天井装飾は図105に見るとおり、中央の円形文様を四角から菱形状の文様帯で囲み、円形帯では蓮華に鳥を配した連続文などが美しく、その内隅が飛天でなく蓮華と鳥の図案で飾られているのも注目される。なお図105で一帯平削にある円形文様は後述の中央にあるそれである(図121)。

107 第2窟佛堂本尊 佛三尊

本尊の佛坐像は後述の五前室を欠失し、顔にも少し損傷があるが、雄健ある、割合に整った像容で(像高は台座とも約2.30m)。左右の脇侍も第1窟のずんぐりしているのに比べてスマートなデザインである。ここでも台座正面に浮彫で鞍馬と2馬とを置き、さらに花鬘を飾って供養する一女性を右脇に加えている。なお上記の図のうち、右方が仏子の口から左手に蓮華をさした水風を伴っているのは注意したい。図105~106、109参照。

108, 109 第2窟佛堂の内部と天井

この佛堂は幅4.18、奥行3.45、高さ3.63m(山本氏による)。割合に小さい室内は佛三尊によって大きく占められ、生ことに狭苦しい感じである。大きい蓮華を中心とした円形文様帯は、円蓋形天井をかたどるもので、蓮華文帯や蓮華文帯を色帯とあわせて配しているが、ここで最も注目されるのは、円形帯の内隅に描かれている飛天飛天であろう。つねに目を惹く可愛らしい重児形が翼の中を飛翔しながら、花鬘から散花散奏するもので、短いパンツをばくだけの裸身ともあいまって、西ガリ方面におけるキューピッド的なものはグラビム cherubim(天使)を想起させる。飛翔する姿態は4人とも変化した富む伸び伸びとした表現で、顔色がここでも支配的ではあるが、赤・黄・緑・黒の色も比較的よく残り、第2窟の天井画中では最も変色の少ないところである。なお佛堂内の左右の壁には佛三尊を、それぞれ4組ずつ4段に描いてあり、障屏ある蓮華座に坐り、大部分が後述の輪郭を結ぶ像容で、背にふたりずつ仏子を持つ脇侍が控える(図39)。肉身や蓮華座など赤系の彩色になって明るく、比較的保存もよいが、描法の形式化して趣旨の乏しいのは、この種の佛堂並坐図に一般的のようだ。

110, 111 第2窟神像窟室と千佛図

神像前室は三方の壁面全部にわたって、並坐する千佛がぎっしり描かれている。図110は洞窟内から右壁の一部のほか、入口の右柱並びに後部柱の一つを見通した写真であるが、千佛で壁面が埋められている仕組は図106からも窺われる。千佛は左右壁で17段。図111で見るとように、印相や衣に数種の顔があるだけで、他はほとんど同形の模倣像を並べてあり、典型的で単調な羅刹であるが、互いに少しずつ違っていて、型を用いたものではない。粗い朱の太い線でむさうさなデッサンしたのも、ややたどたどしい筆線で仕上げられており、かなりの草書体であったように形も整わず、全体に粗雑な描法である。しかしそのくずれた形や単純な表現手法におもしろ味を添えることもできよう。なおこれらの千佛図の2～3箇所に須菩提の跡があり、種教僧の参詣したことが知られる(図28、37、62頁参照)。

112, 113, 114 第2窟左壁 轉法輪

左壁の端から第1、第3窟室入口間の上部にかけて、佛前最後の佛伝図が描かれる。まず第1窟室の上部を占める図112の情景は、トナケ Tugna(兜率)天にある菩薩が最後の再生の時機を持つところと解される。椅子に威厳として坐った菩薩は、いま天衆に対して説法しているところらしい。伝説によれば菩薩は六牙白象の姿に化して下界に下ったという。その下方、第3窟室入口の左には、ひどく脱落して足分けにくいながら、摩耶夫人の胎胎の夢と、その夢を犬である国王に報告するシーンを描いてあったように見える。次に図11、第2窟室入口間の上部には図113の壁画があり、左方に坐るすばらしい装身具を着けたふたりは国王大妻に相違なく、その右下にうすくまり右手をあげて説明する鹿野の貝葉を開いているところである。すなわちこれは摩耶夫人が見た夢、白象が体内にはいったという夢のことについて、婆羅門に夢占いをさせている場面と解することができる。その右方はこれに続く次のシーンで、懐妊を知った摩耶夫人の抱懐に似た感情であろうか。片足を曲げて膝によりかかるその優美な姿は、摩耶が装身具の描写とあいまって、はなはだ魅力的である。かなわらぬ長い番僧の侍女が立ち、その前にあって足上げるのは婆羅門であろう。この2箇から成る壁画は第2窟でも最も傑出した作柄を示す部分の一つで、ことにはなやかな装身具、美しい容態、表情のバリエーションに富む描写など、巧みに描かれているのに注目したい。しかしどこでも靨色の顔色、黒褐色が支配的で、色の変化に乏しい面がある。

この下方には摩耶夫人が肩に乗ってムンビニー Lumbini 園に降かい、そこで菩薩(釈迦)が誕生し七歩あるむむといういわゆる地盤の場面が、横に長く左から右へと展開する。図114はその佛誕を描いた部分で、中央、右手をあげて樹の柱に寄るのが摩耶夫人である。傳説によれば、ムンビニーに到着した夫人は、時ならず花咲いた園中の無憂樹の下に立ち、右手をあげてその枝を握ろうとしたとき、菩薩は右脇から出生して地上に自然にできた蓮華の上に立ち、なすけられることなしに七歩あるいて天上天下唯我独尊を明かしたという。図では生まれたばかりの菩薩はふたりの神に抱きかかえられており、白い長衣を着て傘蓋をさしかけるのがブラフマー Brahman (梵天)、龍形をした目の冠を戴くのがインドラ Indra (帝釈天)である。この図の右端には傘蓋をさしかけるインドラとその傘蓋の下を歩む菩薩とが見える。誕生したばかりの菩薩のいわゆる七歩行を描いたものであり、摩耶夫人の足もとやや右方から1列に菩薩のところまで蓮の花が綻んでいるのも、菩薩が歩くごとに地下に蓮華を生じたという伝説に忠実に従うものである。しかしこの神誕の図はその上部に描かれている創記夢占いなどの図に比べて、表現手法が見劣りするとは否定できない。

115, 116, 118, 119, 120 第2窟右壁 ヴィドゥラ賢者本生

ヴィドゥラはクル Kuru 国の王ダナンジャヤ Dhananjaya に仕える賢明な且つ有徳のほまれ高い大臣であった。国王もまた有徳であったが、ただ一つの欠点は博戯の好きなことであった。羅刹下三つの世界の王もまたそれぞれ他の高いことで知られていたが、あるとき人間世界の有徳の王ダナンジャヤのところに集まり、どの王が一番有徳であるかの判定をヴィドゥラ賢者に求める。賢者は4王それぞれにそなえる物を合わせそなえるものが真の賢者であると教え、種々の法則を説き聞かせる。感嘆した国王は首に掛けていた摩耶珠をはずして賢者に与えたが、事件はそこから展開することになる。王族のなくなっているのに気づいた郡妃の詰問と国王の弁明とに続いて、郡妃の病氣、それも賢者の心算を得てこななければ死んでしまうとめく騒ぎ。——以上がいわばこの物語の序の部分で、壁画では扱われていない。

国王はなすすべもなく、切のイランダティー Irundatiにそのわけを語り、賢者の心算を取って来るほどの男を早く捜し出して果れる。直ちに結婚させてやると告げる。図119～120はそのシーンに当たり、右壁の右から数えて第2、第3の窟室入口間の上部に描かれている。5頭の龍を付けた豪華な装束で右端に坐るのが国王、そのうしろに半ば裸で、柳杖をついて物憂げに沈むのが郡妃の寵姫で、頭上には3頭の龍を付けて表われる(図120)。こ

れは魔王が手をさし伸べて姫女たちに相談を持ちかけているところであり、前には4人の姫女が坐るが、その一番前にあって熱心に魔王と語り合っているのがイランダティーに相違ない(図119)。魔王は勇しく身を飾り、ダンスしたり歌ったりしながら、笑としてふさわしいものの出現するのを待つ。壁面ではこの場面をプランコに乗る姫女として、前図の左方に描いている(図118)。そこに現われたのがヤクジャの将軍ブンナカ Pannaka で、姫女の関しさに打たれ、恋をし結婚を申し出る。同じプランコの図の左半がふたりの姿を語る姿であり、ブンナカのうしろ(左方)には彼の妻帯も描かれる。なおこれらの図の上方には、魔王とおもだった姫の部下たち(いずれも顔置を付けている)との協議する場面もある。以上、雨の世界における数話を描いたこのあたりは、第2話でも最もすぐれた描写に成り、彩色も割合よく残っているが、その褪色の強いのは、画面がまだ化学処理されていないことと関連するのであろう。図29の左から上方にかけて描かれているのが、この本生活の諸情景のほぼ全体である。

ここで画面は転じて右方、第3居室入口の右上辺、人間世界の舞台に移る。空飛ぶ神馬を飛ばして魔王ダナンジャヤの宮廷に招かれたブンナカは、不思議な力を持つずばらしい魔術家を王に示し、博戯好きの王の気持を誘う。こうしてブンナカの計略どおり、ヴィドゥラ賢者を誘った王との間で博戯がおこなわれ、王の負けとなる。ここにその博戯の場面があり、ふたりの間に双六右様の簡陋な細長い台も描かれている。壁面ではさらにその下方に、敗れた王がブンナカに賢者を譲り渡す場面や、賢者がおそく夜遅で最後の別れをしていると見られるシーンがあり、図116は後者の部分である。賢者は絹目のはっきりした座上に、右手に蓮の花を持ったまま憂わしげな面持で坐り、周りには妻や侍女たちが立ち、足もとではブンナカが出現を待っている。さらに壁面ではその下方に、壁に乗る賢者や駿馬で走るブンナカが、大勢の軍隊を偵察として進む行列の原をも装っているが(図20)、物語とはやや異なる。物語では、ブンナカは駿馬の尻尾を賢者につかまぜ、山や谷の上を飛翔しながらこれを外にぶらさせようとするが成功しない。かえって賢者から教えられたブンナカは、そのまま殺すことなく雨の世界に通れて来る。第2居室入口の上辺を占めている図115の場面は、帰家したブンナカ(左端、その左方に乗馬も描かれる)、法話を聞き聞かせる賢者、合掌しながらこれに聞き入る魔王(5人並みあり)や能妃たちを描いてあり、なおこの右方には結婚したブンナカと姫女の面をのぞかしている場面が続く。ここに提出した写真では、保存状態のよいのとあいまって、細部の描写、特に顔の取扱いや強いハイライトの手伝を、比較的良好に見ることが

ができるが、赤や青また緑のあざやかな彩色の部分も、全体の褪色化によってそこなわれているのが惜しまれる。39, 61頁参照。

117 第2 居室廊右壁 或る説話図

前壁右側の居室入口の左上辺に描かれ、彩色がよく残るのに、人物の頭部はほとんどみな故事に似られている。中央に王者らしい人物が坐り、右手に袂身の剣を握って処刑しようとするのに対し、その足もとに女僧が背巾を丸く曲げてひれ伏し、叩頭し、両手を前に授け出して憐れみを乞うかたるであり、周りには髪を隠れる侍女たちの姿がある。本生活または習俗説話を扱っているのに相違ないが、主題を比定するに至っていない。なおこの図の下方には、豪華な冠を戴く王者を中心にして黄色の衣類を穿けた美女や宗教家(婆羅門か)また侍女たちの取り巻く図があり、さらに下方に跳いて剣を持つ少年や騎象のものなども認められる。しかしここでも剥落と褪色の出處が多く、前図と関連するか否かもわからない。

121, 122 第2 居室天井部

図121は後壁天井の中央部、図106の一番手前に見える円形装飾の左の部分である。円形装飾は垂草文様と波状連続文様とを、褐色と白とから成る彩色帯の間に配してあり、向かって右方の波状に丸める葉と花とを組み合わせた垂草文様などとあわせて、第2室の天井装飾が第1室のそれに次いで、なかなか独創的で巧みであったことを窺わせる。しかし円形装飾の四隅に配された男女カップルの飛天は、第1室の場合(図19, 20)などに比べてやや弱い表現である。次に図122は前壁天井の左部、方形に仕切ったパネルの2図を示す。上は仙者らしい男の雲中を飛躍する姿で、簡素的な飛天の面に出されるが、その片足を跳ね上げ衣を翻すところにスピード感が強調される。下は数個の丸い果物のなる樹の枝と蓮(9)の花とを組み合わせた図様であり、なお左方に十字つなぎ文様も見え、しかし第2室においては既述の正面壁もこの広間の天井も、彩色の褪色・褪色が特に進んでおり、さえない色調に変わっているのが目立つ。40頁参照。

123, 124 第2 居室廊柱と後廊柱

広間の周りにめぐらされている廊柱は、既述の図97~99によっても見られるが、ここでは右壁の1柱と後廊中央部の左柱とに照準を定めるとともに、そのうちの前者の一面をも示した。広間の廊柱はだいたい図123のように、縦溝と文様帯とを交互に配した形式で、下部を方形にしたその上の四隅に透入のモトラシスな

とを浮彫してあり、図示のものではト・オとなっている。図124の後部中央部の柱もほぼ同様式であるが、文様帯をよりはなやかにし、且つ下の方形部の4部を扉面と替えているのが異なる(ただし壁面は中央部の2柱に限る)。図示の壁面は概王大書で、両側の端正カ・ブルは同じ柱の向かって右の面、および中央部右側の広間面にも描かれ、さらに左柱ではほかの2面に渡河またはヤクシ・神らしいものの坐像1体ずつが描かれている。なおこの柱の柱頭部に佛彫群像の浮彫基座があるのにも留意しよう。

この両図においては、それぞれ面バツクの壁面がある程度窺われる。図123では、柱の左が第1佛堂入口の上辺からその下方に描かれたヴェーラ尊者本生の一部(図115~116)と、佛堂入口の右方一面にわたるゾールナ物語の諸図とが見える(図123a)。同じ柱の右に置かれるのは前部右壁に当たり、既述の図117を初め幾つかの脱落した図が存するのを見るであろう。一方図124に見える壁面は、左側室と中央前室との間に描かれている。おそらく金剛城の大神変を扱ったと見られる図の部分、諸尊像の上に並び坐る多数の化佛の一部である。

125, 126 第2窟壁格2幅

左右の壁の両端、前部または後部との境界をなす壁格は、上宇だけが円形をとり円形の蓮華文浮彫で装飾されている(図125a, b)。右端に右壁が壁格に接する。ここに左壁と右壁との各1根柱における円形文様を示した。円形は外側に蓮珠文、次が蓮弁、さらに蓮珠文をめぐらした中心を、一方は鳥、他方は蜂入の、それぞれ図案化したもので構成されており、円外には蓮華や波形の文様、網に蜂人を配するなどしてあり、佛彫の古い玉川柱における装飾意匠を想起させる。彫りは浅く、木彫を思わせるような技法に成り、やや鈍いながら勁さがある。

127, 128 第4窟中央入口

入口正面の三方が豊富な浮彫で飾られることはグプタ建築の特色である(図31, 図および図10参照)。ここでは左右が、一帯円部の枠に宝珠鬘を主とする文様、その外側に3区画のト・トナ、次に細い柱、次に上から順次、樹下ヤクシー、男女降天、火きいミトナ、樹下(大部分欠失)の婦人供養者を配し、なお左右上隅には出市に似た像(騎乗者あり)の踊りはねる形を留めている。この種の浮彫(獅子に類したものが多い)はシャールプーリ śārdūla(あるいは vyākā)といい、グプタ時代から入口などの装飾意匠として多用されるようになる。入口の上端は龍王七佛を飾り、さらにその上には特有な形をしたチ・イティ・ヤ形五つを作り出し、中

央と下に3佛、左右に各2重児を浮彫する。写真で見るとおりやや装飾を欠けないが、各部の特に人物の表現にはすぐれた、しかし細々特眼のある近形手法を見ることが出来る。この入口の左には互形の浅い龍形の中に、樹坐説法の佛と2脇侍などを彫っているが、彫損が多い。これに対して入口の右に接して観音立像の浮彫があり、その左右には八難(『法華経』では七難)、すなわち観音を念ずれば厄難に免れることができるという意匠を8種類表わし、上面左右には佛坐像を彫している(図14)。なお同様の観音八難像浮彫は第26窟前部右方の壁面にもあり(図15)。壁面でもこれを扱った形跡が第17窟正面壁の列柱上左端に見られる。24~25頁参照。

129, 130, 131, 132 第4窟内部と佛像

第4窟はアジメンタの側院窟中最大で、広間の大きさ26.52m四方、第2窟のほぼ2倍に近い。八角形の太い柱28基、装飾がなく、壁面もわずかな華蓋を認めるだけである。佛堂前室は幅6.4、奥行4.06m、佛堂入口の両側およびこれに隣りする左右壁の奥寄りに、図130のような大きい佛坐像があわせて6体あり、いずれも彫削してやや均衡を欠く俥容である。佛堂内の本尊は結跏輪印で台座に輪王と2龍並びに供養者を刻し、左右に仏子を持つ脇侍菩薩を配するなど、第2窟とすこぶる類似し、造形的にも近いように見える。なお左脇侍は仏子のほかに左手に蓮華をも持っていること、その坐像はより豪華になっていることを附記しておく。台座に刻る菩薩銘は、文字がヴェーカータ朝時代に遡りうるといわれているが、彫刻から見るかぎり第2窟に続くべきもののようである。20, 23頁参照。

133, 134 第6窟上層正面列柱と石窟群の眺望

第6窟は重樹に或る。階下は正面壁が崩壊して全然なくなっているほか、広間が4列16柱で支えられ(現存7柱)。また前壁と後壁とが長いなど、ほかとは異なるプランを示す。上層も正面列柱4基のうち1基(図133の左から第2柱)を残すだけで、ほかは後補である。図134はこの階下の面から田の上端に向かって石窟群を眺望したもの、第25窟あたりまでが望まれる。

135, 136, 137, 138 第6窟上層内部と佛像彫刻

第6窟の上層は第1窟などと同様の側院窟プランに成り、広間の大きさ16.15×15.24×3.36m、列柱は12基しかないが、みな太い八角柱(基部は四角)で且つ装飾がなく、ただ柱頭に佛像浮彫を施す程度である。壁面はわずかな部分を残すのみ(階下も同図)。その代りに随所に佛像浮彫——多くはやや後代の作と見られる——

の多いのが目だつ(図135, 137)。佛室の本尊は通達の転法輪佛と2
脇侍菩薩のほか、佛室の左右壁にも佛立像を彫り、なお前室にも
第4窟の場合のように佛立像を浮彫するなど、佛像にたいする関
心の大きかったことを示している。これらの本尊以下の彫刻は図
138で見るとおり、既述第4窟のものと同様の造形に成り、陰翳に
は富むがやや均衡を欠くうらみがある。この窟ではさらに前室右
壁の騎空内にも佛三尊があり(図139)、これは兩脇侍とも佛立像と
した珍しい三尊形式の例で、全面塗彩彩色されていた跡を残し、
ために尊容を多少そこなうところもあるが、先の本尊などに比べ
て、より均斉の美しいモデリングと感覚に富む表現とに成ってい
て注目される。20, 23頁参照。

139, 140, 141, 142, 143 第7窟と佛像彫刻

第7窟は特異なプランと構造に成り、4柱ある正面廊の前に二
つのボルティコを付けた形、いわば4柱から成る二つのボルティ
コを並べた形である。正面廊は19.15×4.14×4.11m、広間がなく、
正面廊の奥壁および左右壁に洞室を開き、奥壁中央には前室付き
の佛堂がある。ボルティコの柱は太く柱上端が珍しい形をして
おり(下部は大部分後補)、軒はチャイティヤ窓形を並べてあり、
柱とあわせて古い様式のように見える(図139)。壁面は後壁にわず
かな部分が逃げられる程度にすぎない。この窟で最も注目され
るのは佛堂前室の千佛浮彫である(図140~141, 143)。左右壁と佛堂
入口の両側とにわたって、立坐の佛像多数を並べ彫って仕懸
を呈する。左右壁では図140で見えるように、諸佛の座がみな2鹿
王の支え持つ1葉の蓮から出た蓮華であることを示し、大部分が
坐像であるが一部に立像もあり(図141参照)。舍衛城の大神変にお
ける多数佛出現の壁画(図99, 99)を思わせるもので、第2窟佛堂前
室におけるような単なる千佛の羅列とは異なる。佛室内もはなは
だ賑やかで、本尊以下大小の佛・菩薩像が三方の壁に彫刻されて
いる(図142)。本尊の佛坐像はここでは龍無畏印となり、台座も他
と同様の輪宝・2鹿のモチーフのほか、両端に獅子を配して獅
子座を意味させるに至っている(獅子は第6窟にもある)。本尊の
両側に仏子を持つ2菩薩が侍立するのは常のとおりであるが、さ
らに佛立像も侍立し、また左右の壁にも大きい佛立像を2体ずつ
並べてあり、なおその下には小さい佛坐像が左右とも8体ずつ羅
列される。これらの佛像の配置形式は、既述第6窟上層の佛堂に
すぐぶる近いものであり、感覚の強い造形面特色から見ても、両
者の前時代性は疑いえないと思う。もっともボルティコの柱や軒
の様式から、建築学者(たとえばパーシェス)はこの窟(および第
6窟)の開削を第2期洞窟窟の初めに想定しているが、たといそ

うであっても、佛像彫刻に関するかぎり第2窟よりも遅いとする
ことはできないであろう。20, 23頁参照。

144, 145 第11窟の佛像彫刻

この窟は第10窟と第12窟との間に割り込込込込込込込込込込
されている第2期の窟窿窟で、正面の列柱(破損多かったのが修補
されている)や入口の騎空また広間の列柱など、様式的には古い
要素が多い。しかし正面壁右壁に浮彫された佛三尊3種(図143)や
佛室内の本尊彫刻(図144)は、先に見た第6~7窟の彫刻と間接す
るものとしなければならない。図145は騎坐説法の佛に2脇侍を
配した図2組と、龍無畏印の佛立像に2脇侍を配した図2組とを並べ彫
ったもので、佛の足もとに小さく表わされている供養者が、それ
ぞれの図の寄進者であろう。図144の本尊については、単独で脇
侍を伴わないことと、輪宝・2鹿と2獅子とを浮彫した右座の左
側に、騎坐合掌する供養者(頭部欠損)を添えていることが、ほか
に見えない点で注目される。なおこの窟には正面廊などに若干の壁
面の断片がある(図15)。20, 64頁参照。

147, 148 第19窟正面と内部

第19窟は小窟であるが第2期洞窟窟の典型的なもので、特に正
面壁が美しく、形のよい大きいチャイティヤ窓と均衡を得た柱の
交えるボルティコとが最も目だっている。第17窟の窟に記されて
いるガングクティー(香堂)というのがこの洞窟窟に当たるとすれ
ば、5世紀末頃の開削が想定される。内部は太い重厚な列柱と過
剰なほどに豊富な装飾浮彫とで特徴づけられ、また本尊であるチ
ャイティヤの形の特異なことや、その正面に龍形を作って龍無畏
印の佛立像を彫刻していることも注目されよう。このチャイティ
ヤは第1期洞窟窟における佛塔形のそれ(図9)から変容したもの
で、特に頂上部を天井まで達する傘蓋の重なりとしているのがお
もしろい。宝蓋の伝えている記事に、佛像の上に七重の石の傘蓋
があり、自然に空中に懸かっているとあるのは、このような傘蓋
から誘発ないし想像された伝聞であるのかもしれない。またその
正面に佛像を彫刻したのについては、従来の佛塔塔形に代わって
佛像崇拜が優位を占めるようになってきた時代を反映するもので
ある。18~19頁参照。

146, 149, 150, 151, 152 第19窟正面および前庭の彫刻

この洞窟窟の正面はほとんどすきまもないばかりに彫刻で覆わ
れ、また前庭の壁面も佛像などで飾られ、まことに過剰なほどで、
特に立坐の佛像の多いのが目だつが、中には優秀な作も少なから

ず含まれていて、メソテンタにおけるグプタ時代の彫刻を代表している。正面については図147および図149～150のとおりで、大室の両側に立つ大きい彫刻したプラクセー神像13対のほかは、大部分が神像である。神像はいずれも首飾の衣をまとうサーカナート像の様式に仿うもので、入口の内側の壁や前庭壁の一部の像(図146)、また図150に見るようなやや大型の像などに、造形のとれた比較的古れた作もあるが、図147の左壁や大室の上部などに造ぶのは、ほとんど同型の単純な並列にすぎない。しかしそれでもほかの第2期室に見られる大小の神像に比べると、やはり技法の洗練と造形表現の優美さが目立つ。しかもその様式や彫刻技法などに施されているこまかい装飾浮彫りなどは、この彫刻家の最も本領を発揮しているところといえるかもしれない。

しかし第19室の彫刻で最も傑出したものといえば、図151の帝王夫妻と図152のヤクシ+神とがあげられよう。帝王の像は前庭の壁に彫られており、7頭の龍首を付け宝冠を戴いた龍王が、片足を懸立てしたいわゆる大王坐の坐法で坐り、かたわらに同じく片足を立てた王妃が花を持って寄り添い、うしろには弘羊を持つ曲の侍女が立つという、前庭内に安坐する帝王夫妻を表現したものであるが、その高い造形理念と洗練された技法とによる王や妃の美しい容体表現は、グプタ時代における古典美術の一例格というにふさわしい。次に図152は正面大室の左右に立つ2神の一つ、左のほうを示す。雄姿蒼々しい堂々たる像容で、左手に金甍らしいものをさげ、あるいはヤクシ+の大神クベーラ Kubera を彫刻した像かもしれない。髪束の垂れ下がるかたわや、宝冠、鍬身具のこまかい表現はいうまでもなく、その彫刻した肉体の元氣感あるおおらかな造形表現は最も目立つ。なおその像は破壊されていたのが最近修補されたようである。なお19、22頁参照。

153, 154 第19室内部の荘厳

内部の彫刻および模造による装飾の一端を示す。図153は列柱の柱頭・柱送りと小壁との部分を身廊から眺めたもの、バックには前庭の壁面も見える。佛の住所である講堂として作られたためか、室内の柱筋は主として佛像によっているが、柱頭は佛坐像と柱送りの2像式、小壁は立坐の佛像浮彫を反復するのみで、単調であることを免れない。もっとも小壁の美しい文様や入口側の柱頭を飾る宮庭的な樹下美人(図28)などに救いがある。なおこれらの装飾浮彫は全面彩色されていた跡をとどめている。次に側廊の壁面による装飾も同様に地味の麗麗である。佛像は3段に並び、上3段は坐像、下段は立らまた歩く佛像で、それがモティーフのうしろにまで続く。側廊の天井はこの室のようには細文様で

飾られるのに対し、身廊の天井は肋竹伏の梁と梁との間に挿18のように、神獣や神像を並べ描いている。

155, 156 第20室佛室と前室

第20室は広間の大きさが8.59×7.73×3.81mの小型室で、正面壁があるが広間に支柱がなく、佛室前室の正面が広間部に約2m余り突き出た、ほかに類例のない構造になっている。図155はその前室の正面から、佛室内の本尊を望んだものである。この正面はほかの室室におけると同様、やや細身の2柱と2欄柱とを並べ、ここでは上の欄に佛坐像、左側の欄の下には龍王、上には樹下美人を浮彫して装飾としている。図156はその左側を示したもので、樹下の女神は摩竭魚の上で立ち、かたわらに侍女を伴うが、くねらせたその姿勢には官能性が漂う。佛室の本尊はメソテンタにおける定形的な像容・台座であり、すでに仕舞の乏しいものとなっているのが目取される。

157, 158 第21室内部

この室は広間の大きさが15.70×15.54m、左右壁の中央に前柱をそえた前室付きの国室があり、図157がその一つである。細身の優雅な柱2基、その柱頭を楕形とし、両端に樹葉を垂らす扉柱がここに初めて出現してきたのに注意したい。上の欄には世俗的な主題を扱ったらしい浮彫図がある。広間には12柱をめぐらしであり、柱は方形の基部が高く、32条の溝ある丸い柱身が太く細く、全体に重苦しい。

159, 160 第23室内部と壁柱

第23室は広間が15.39×15.75×3.76m、前庭第21室とほとんど同大である。太く細い広間の列柱の様式も第21室に近いが、条溝の入れ方に変化があり、柱頭下の四隅に美人の交えるモティーフがある。注目されるのは壁柱の浮彫装飾で、その一つを図160に示す。円形・半円形の扉柱風の壁柱は第2室の場合(図155～156)に類するが、彫り方はより洗練で、鳥や摩竭魚の図案化もなかなか熟達した技を見せており、次の第24室の壁柱よりは幾分まさっているようだ。なお正面壁左右の側室正面には、挿16のようなすべりたフリーズがある。

161, 162, 163, 164 第24室

この室は大型室として着手されたが、完成に至らないで工事を中断した図161のような箇所もあり、居室も半ばは未完成、奥壁の佛堂などは未着手で終わっている。正面の列柱6基は発見時には

立っているもの1基しかなかったという。現形はその1基や残存していた柱上部から復原したものらしい。それにしても列柱はやや傾いながら、太く重厚で堂々たる形であったことを窺わせるし、残存するたとえば図165の左端の柱において、上部の八面の円形彫刻やその上の太い輪とそこから垂れる段状の欄干とから成る柱頭部、すくなくとも当初の意匠を想見することができる。図161はこの列柱の右端にある壁柱で、先の第23窟におけると同様、彫工がこの種の装飾彫刻に秀でていたことを示している。

165, 176, 177 第26窟正面とその彫刻

第2期洞窟窟では最も大きく、正面も幅広くなっている。元来この正面には列柱をそなえた正面壁があったが、崩壊と明瞭していまは柱基の断欠を残すだけである。そのため三つの入口が露出して正面壁をそこなうに至っている。チャイティヤ型の形は第19窟と酷似し、また正面を佛像その他で飾ることも同様であるが、ぎっしり詰まった佛坐像（ここでは洞窟内の坐像として表わされる）は典型的な偶像の羅列にすぎず、むしろ佛像の下段に添えられた男女の世俗的なシーンや裸人の表現のほうに興味があり、大窓の左右にある大きい佛立像もヤクシ・神（ここでは坐像）も、第19窟のそれに比べて明らかに見劣りがする（図176）。佛像は図166からも知られるように、左方の壁面にも大小多数が彫刻され、中にはやや見るべきものも含まれる（図177）。なおこの第26窟には長方形の前庭があり、図175に見るとおりである。19頁参照。

165, 167, 168, 169 第26窟内部とその荘厳

この洞窟窟の内部は、その広さと列柱の太さなどが緩和していて、第19窟に比べ雄略的にはすっきりした構成である。本尊のチャイティヤも丈が高いながら割合に形がよく、その正面に佛像を並べたことも第19窟と同様である（ここでは説法相の佛坐像）。しかもこの窟ではチャイティヤの周りにも大小多数の佛像を刻んでこれを飾っており（図168）、なおその正面の左前には床の上に供養者3人の像を彫刻していることも附記しておく。

内部の浮彫による装飾は図167からも窺われるが、特に著しいのは柱頭と小壁の装飾であり、まことに豊富いな過剰いな繁華というべきであろう。柱頭は佛座と飛天、小壁は佛像の羅列であるが、その間にこまかい装飾意匠をふんだんに施しており、過剰なために効果を薄くしていることは否めない。図165は内部列柱の一番入口側にある柱の上部で、持送りに樹下の美人と童女のモチーフを適用しているが、同様のものは第19窟でも見たとおりである。なお身廊の天井にも壁間に佛37のような密列の装飾がこま

かく描かれている。19、22頁参照。

170, 171, 172, 173, 174 第26窟壁面の彫刻

第26窟では前記のような過度にわたる装飾のほか、さらに側壁壁を佛伝図や佛説法図などの浮彫で装飾しており、宗教的熱情のさまざまなに反映される。図170は左側壁を奥面から見たもので、一番向こう、入口に近いのが巨大な涅槃像で、次に説法図などがあり、その手前に降魔図、続いて説法図がある。涅槃像（図171）は長さ7.27mの大像で、右側を下にして置かれる。インドに残る涅槃像では最も大きく、涅槃の聖地クシナガラ Kusinagara にまつられるグプタ時代の巨大な像よりもなお1mは大きい。列柱に刻まれて全身を写真に収めることはむずかしいが、壁の側面には、佛の永久の葛（涅槃）を望み嘆いたり悲かに踊らしたりする佛弟子や男女の在家信者たちの姿（群衆）を描いてあり、佛の足もとにはやや大きくひとりの佛弟子が表わされ（アーナンダ Ananda, 阿難かといわれる）、なお佛の上端には天の太鼓を打つ囃子や飛天の群れが小さく表わされる。

次に図172は浮彫の降魔図として、第1窟の涅槃降魔図と対比される有名な図である。菩提樹下に坐する難陀（ただし掌を伏せるのが正しい）の佛の左右には来襲する魔軍、座下には誘惑する魔女を配しており、左下に弓矢を持って立つのは魔王が魔軍の將軍であろう。そして右下に半ば見える王者、女性に囲まれて憂鬱に沈むその王者は、敗れた魔王その人に相違ない。魔軍や魔女の多くはかなり写實的に且一動きのある姿に表わされ、なかなか変化があってももしろいが、表現は固くきどらないもので生動に乏しく、第1窟の壁面（図92）におけるような迫力は感じられない。

右側壁の浮彫は図173～174に見るように、たいていは佛倚坐涅槃の構図で、ほかに佛立像なども見られる。図173の2説法図では、蓮華座が佛正の交差持つモチーフであることと、龍形のカーヴした木造風の軒の下に飛天を多く配していることが注意されるが、佛像などはあまり造形的優美を欠き起すものではない。22～23頁参照。

175 第26窟と石窟群の左端

この写真では第26窟のいまはくずれ去った正面壁の跡と、掘まっていたのが近年発掘整備された前庭とを俯瞰することができる。前庭は一設低くなり、大きさは13.34×5.64m。この前庭の右（写真では手前）に附属の剎堂があったことも明らかにされた（その上には未完の小さい第25窟が位置する）。第26窟に隣りして左に、こ

の意の寄進銘が刻まれている小窟において、重層未完成の第27窟があり、最後の同しく未完成の第28窟は普通では近づけない。

178 石窟群遠望

図28で見るとおり、断崖の大きく彎曲した頂点、第17窟のうしろの崖上から、左右に展開する石窟群を望んだもの(図27参照)。右方が川上で第23、24、26などの石窟が見え、通って断崖の端くなったあたりが七段の麓(図2)となる。また左手、川下を見れば、休憩所のあるあたりから第1窟以下第9窟あたりまで、諸窟の前

に開かれた通路が白く光っている。はるか向こうの鞍線上にあるのが展望台である。

179 レーナーブル村

七段の麓(図2)の上に出ると、ワブラー川は再び平坦な川筋となり、そこに「石窟群」という意味の名を持つレーナーブルの小村がある。附近からグンドラ朝時代の土器が発見されたといい、この石窟群の初期から存したことを思わせるが、古い道跡は今のところ見出されていない。

別図解説

1 第10窟左側壁 菩提樹供養 部分

前1世紀に遡る最も古い壁画の部分である。彫落と落書とのために図様もあまりはっきりしないが、図8の模写によってその大要を得ることができる。図7～8解説参照。

2 第16窟左壁 ナンダ出家物語 部分

図19に示したこの物語の一情景、ナンダの出家の髪を聞いたその新妻の失神する場面のものであり、その優秀なできばえゆえに特に注目される。図19～20解説参照。

3 第16窟前壁 象本生 部分

慈悲深い巨象が自らを犠牲にして多数の飢えた人々を救ったという本生譚を扱った図の部分で、巨象の懐かれたあわで、人々が火を燃やしながらかきまわしているところが判別される。29頁参照。

4 第16窟左壁 飛天

図18と同じく、大部分削落してしまった補説法図の構図中に残る飛天の断片であるが、その線描も図書の表現も明快で、同じ窟のほかの諸図とは趣きを異にしている。図18解説参照。

5 第17窟正面壁後壁と天井

正面壁左部、図25～26に示した壁画と、これに接するあたりの天井装飾画の一部である。方形の枠の中に仕切り、その一つ一つを蓮華を主とする美しい文様で装飾しているさまを見ることができ

る。なお30～31頁および図20参照。

6, 7 第17窟正面壁 天井装飾画

正面壁の天井中央、入口の手前にある円形装飾(図9参照)。円形内に蓮葉で六弁花の形を作り、その各弁に一体ずつの男神を放射状に配してあり、相隣る神の肩腕が重なって一つになっているのがおもしろい。おそらく散花供養の天人を意味する装飾画であろうが、鋭いまなざしの神々の表現は、この正面壁のどの図の画法とも異なる。31頁参照。

8 第17窟正面壁 飛天

正面壁右部に描かれている飛天供養の雄大な構図の部分、2頭の飛天する男女神のうち、右方に位置する2神を示したもので、特に褐色の肌色をした美しい天女は、古典インドの気高い女性美を代表するものとして最も注目される。豪華な頭飾りをつけ、手に小さい花を持ち、男神のほうを振り返って見る貴女の姿は、はなはだ魅力的である。ここでは白色が多く用いられ、褐色の肌色と強いコントラストを示すが、下唇に白をさし、また掌を白く影色している手法などに注意したい。なお30、58頁参照。

9 第17窟中央入口上部

正面壁中央の天井の一部(図6)と、壁面並びに浮彫で飾られた中央入口の上部とを示す。図21～22の全景で、過去七佛と弥勒菩薩との8体並坐、お上りその下の男女相戯れるミトナナの8図、また左右上隅に位置する樹下美人の浮彫などのあり方は、これによってはっきり了解されるであろう。図21～22解説参照。

10 第17窟正面廊 静象降伏 部分

静象降伏図の左端を占める一情景、王舎城の阿闍世（アジ・セシヤトバ）王が住む宮廷内のシーンの部分である。階上に盲女等を従えて坐るのが王で、いま提婆達多（デーヴァダッタ）と密議をこらしているところ。階下は宮廷の人々がこの企てを聞いて怖れを覚えておる場所であろう。その右方に、宮門から出てゆく提婆の姿や巨象などを描いていた部分が、ほとんど剝落してしまった状態で存し、さらにその右方には図23に示したクライマックスの情景が連続する。図23解説参照。

11 第17窟佛堂前室左壁 三途宝器降下 部分

三十三天（Trayastrimsat）の上で、佛が生母摩耶夫人のために説法する図の部分。天女等の群れに囲まれて坐る中央の美しい天女が摩耶夫人であろう。この説法が終わってから、佛は三途の宝器によって下界に下ることになる。図35～38解説参照。

12 第17窟後壁 シュシャーマ本生 部分

後壁の右端に描かれた剝落の多い図であるが、それでも、仙童のシュシャーマが盲父母を腕に入れて担ぐ様子や、阿闍世王のために弟に射られ運ばれてゆくところ、国王が生きかえったシュシャーマにあやまるところなど、幾つかの場面が認識される。同じ主題は第10窟の古画にも描かれている（図17）。

13 第17窟後壁 母扶養象本生 部分

盲目の老母象に孝養を尽くした白象の物語で、標榜は「ジャータカ」よりもむしろ漢訳の『菩薩本行經』や『雜宝藏經』の所説に近い。むかしパーラナシー（パナレス）の国王が狩猟に出かけ、山林中ですばらしくりっぱな白象を迎えることができたが、これをつれ知って象師に調教させようとしたところ、白象は飲食を断ってただ悲しむばかり。怪しんで王が問いただしたのに対し、象は、山林に残してきた盲目の老母（漢訳では老父母）が世話するものを失って困窮しているに相違ないことを思ふからであると言ふ。そして国王に一時山林に帰らせてくれることを懇願し、国王も感動してこれを解き放つてやる。白象は老母の死ぬまで孝養を尽くしたのち、約束どおりに王のところにもどり、王を敬慕させたといひ、あるいは隣国との戦いをやめさせたという。

壁画では描かれた舞台を上下に分け、下段を山林中でのできごととして、横で鼻を触られた象が鹿馬の王以下に囲まれ、引き立てられてゆく場面（図13下方）と、同じ象が兵隊に守られ王に送

られて山林へと戻ってゆく場面（図13上方）と、さらにその右方、山中でこの象が盲父母を世話している場所とを、それぞれ描いている。これに対して上段は王宮内のシーンで、右方はその白象が象師の調教に応じて、食べ物も全く断って、ただじっとして動かないところ（図23）、また左方は盲女等に囲まれた王が、象師からその報告を聞いているところである。彩色は比較的よく残るが、ここでも褐色が支配的で、象も物面にいうような穴牙白象には表わされていない。

14 第17窟右壁 シンハラ物語 部分

シンハラ物語については図50～52の解説に詳説したとおりである。本図はその部分で、右壁壁の一番左に開口する居室入口の上方にあたり、羅刹女（女鬼）どもによる王宮襲撃の場面を描いている。シンハラのおとを追いかけてやってきた女鬼のリーダーが、島から女鬼どもを呼びよせて王宮を襲い、国王以下を全部食い殺してしまったという。図では王宮の階上へ一飛びに躍り上がった女鬼の群れが、髪を振り乱し眼を怒らせて、人々を追いまわしたりつかまったりしているところを表わしており、剝落は多いが、赤や黒褐色や黄色の女鬼どもの動勢に富む姿が、生き生きとした筆で描かれている。図50～52解説参照。

15 第17窟左壁 ハンサ本生 部分

ハンサ（鶯鳥）の王が忠実な家来の誠意によって助けられたというこの物語は、図46にその主題を示したが、同図に欠けている部分、すなわちハンサの王とその家来とが黄金の宝座の上に載せられ、国王と対話しているところをここに示す。なお図34はこの本生図の全景で、右方の欄柱の側面にも、逃げ去るハンサの群れと、その下方に2羽の鳥を手に載せて国王のところへ運ぶ象師とを描いているのが見える。図46解説参照。

16 第1窟佛堂前室左壁 降魔 部分

有名な降魔図の全図は図26に示した。本図は泰然として坐る佛の右側の下方に描かれたあたりの美しい魔女で、佛の左右の膝近くに留態を示している魔女と同様、佛を美女の魅力によって退屈させようとしているところ。右側の女はやはり身体をくねらせ、佛を誘惑しようとしているが、剝落した箇所が少ないのがうらまえるのに対し、左側の女はこれに寄りそう侍女のようで、鼻すじや眼のあたりまた下唇に強いハイライトを加え、精緻でくせのない美しい面だちを表わしている。図92解説参照。

17 第1窟後壁右部 菩薩供養者

後壁右側の観音図(97a)の直分で、観音の右手に近く花籃を捧げて立つ菩薩供養者や、その下方にうすくまる老人、また侍女を作った黒い肌色の美女の上半身が見える。観音と同じく、このあたりの人物の描写はすこぶる念入りで生動に富み、また花籃を捧げる男性の宝冠、黒い盲女や侍女の頭飾りなどの表現もたくみである。図72、74解説参照。

18 第1窟後壁左部 アマラー像頭

いい男も男どももたたくみにかわして麗の中に押しこめたという貴女アマラーの物語に比喩されているが、図84解説でも記したように、むしろ大乗地持中の一挿話、やはりいい男も6人の大臣を、ひとりずつ（長持ち）の中に閉じこめ、これを國王に示したという、大婆(Mahāvadha)の妻毘舍佉(Vishakhā)の物語と見るべきように見える。図84参照。

19, 20 第1窟広間天井装飾 男女飛天

広間の中央、円形装飾の周囲をうすめている男女飛天の図2組を示す。いずれも男神は右膝を曲げ左脚を伸ばして飛躍し、女神のはうはこれに寄りそい、またはその左胸の上に飛った姿に変わされている。ミトツナ風な男女1組の図は天井装飾にしばしは用いられ、装飾に潤いを添えているが、図示した第1窟の場合は、その男女飛天の描写が特にすくね、動きのあるしなやかな姿態の表現や、ことに別20に見る白い肌色の女神的なまめかしさなどが最も注目される。なお36、63頁参照。

21 第1窟広間天井装飾

この窟の美しい天井装飾については、図66～68にも示したが、その彩色の美しさは、本窟や別20、22の色相によらなければならない。長方形と小方形とのパネルに、いろいろの蓮華文様のはか、華や鳥や天人などを描き、長方形には水牛の組合せに成る図案を配しており、彩色の保存も比較的良好で、そのかみの美観をしのばせる。なお36頁および図66～68解説参照。

22 第1窟広間天井装飾 散酒

第1窟の天井画には装飾文様のはかに、このような娯楽入散酒の図をまじえてあり、同題のものが3図あるうち、図示のものが最もよく知られている。とんがり帽子をかぶり、変わった服を着つけた幾人か、頭巾や長袖・長裾の着物をまとった西方系の女

性3人にかしずかれ、蒙古人風のふたりの男を前にして酒杯を相けている図柄であり、ヤクシと神の飲酒する図と解されている。頭巾や頭髪の色、3人の人物の着ている着物の青などがあざやかに残り、顔面・服飾ともにエキゾチックで注目される。なお36頁および図67解説参照。

23 第2窟右壁 ヴィドゥラ賢者本生 部分

図115～116、118～120解説参照。多数の情景から成る大情景のこの本生図は、扉29の左から上方にかけてその大部分が示される。別24は右壁第3および第2窟壁入口の間に描かれている行列の図で、歩兵を前導として騎馬・騎象の人たちが続く。その騎象の貴人がヴィドゥラ賢者であろうか。しかし物語にはこのような場面にあたる説明は見当たらない。

24 第2窟右壁 プールナ親王物語 部分

この物語は、前記したヴィドゥラ賢者本生の図の右方に続いて描かれるもので、その大きい情景の大体は扉29によって覆われるであろう。すなわち同図の下から右方へ展開しており、この別24の形の図は扉29の下方に見える。プールナの兄の乗った大きい船が帆をあげて大海中を進んでゆく場面で、海は荒れ、海中からは國王夫妻が出現しており、船はいまや難破に陥しているところらしい。船積の木を多数切り取ったことを怒ったヤクシと神が、村木を破壊して去る船を沈めようとしたからである。神に釋放することの篤いプールナ親王はこのことを知り、その運命のゆえに、飛来して船を難破から救ったという。なおこの情景の上方には、プールナ親王物語のいろいろのシーンが連続的に描かれている。39頁参照。

25 第11窟正面壁 蓮華手菩薩

この窟の正面壁、中央入口の左に残る壁画の断片で、第1窟後壁のような宝冠を戴く蓮華手(観音)菩薩を描いてあったようで、左手に蓮華を捧ぐその上半身と、左手の下方に頭部だけ残る供養者のはか、幾組かの男女神やキナラのカップルなどを山岩の間に配しているのが認められる。菩薩以下人物の表現は穏やかで、なかなか味わいがあり、ところによってはあざやかな彩色をも残している。41、64頁参照。

26 第2窟降堂右壁 佛並坐

降堂の左右の壁には図のような佛並坐像を並べ描いてあり、佛堂に横臥のあるのはこの第2窟だけである。佛はみな說法印で蓮華

座上に坐り、うしろに背障があり、2菩薩が顔を出している。彩色は比較的よく残るが、描写は固い。

27 第2窟正面壁後壁と天井 部分

正面壁後壁の左部には壁面の若干残っているところがあり、図示の部分は中央入口に近い壁面の上部で、やはり第11窟(明25)や第17窟(明26)のように、大きく描かれていた菩薩のバックとして、山岳の間に男女神などを幾組が配し描いていたことがわかるが、剥落のはなはだしいのがうらまれる。また図の上方には天井を飾る保存のよい蓮華文様などの一部が見える。36頁参照。

28 第19窟前廊柱頭と天井

この洞窟窟では前廊の中央部の2柱が、柱頭に樹下のヤクシー

と侍女のモチーフから成る彫刻を附して飾りとしており、柱ともども彩色されていた筈を残している。天井にもこのあたりには装飾文様を描き、また身廊では南本と基本の間に第18のような装飾画を描いている。

29 第26窟前廊右 佛立像

第26窟の前廊の右、正面壁の右端にある窟室の外壁に彫られてある幾つかの佛立像を示す(図175参照)。サールナート式の薄く透けている衣をまとった佛や侍者の姿は、ここでは割合に形よく彫刻されている。左方2段の浮彫はともに観音八臂救済の図で、下段の保存のよいほうを第15に採した。

参考文献

- Allan, John, A note on the inscriptions of Cave II. (Yashwanth's Ajanta, II, 1933, Appendix, p. 57~65).
- Barrett, D. and Gray, B., *Painting of India*. (Skira's Treasures of Asia Series), Cleveland, 1963.
- Bose, P. N., *Principles of Indian Śilpaśāstra*, Lahore, 1936.
- Brown, Percy, *Indian Architecture, Buddhist and Hindu Period*, 5th ed., Bombay, 1963, p. 56~59.
- Burgess, James, Notes on the Buddhist Rock-temples of Ajanta, their paintings and sculpture. (Archaeological Survey of Western India, No. 9), Bombay, 1879.
- do., Report on the Buddhist Cave Temples and their Inscriptions, Archaeological Survey of Western India, IV, London, 1883.
- Chakravarti, N. P., A note on the painted inscriptions in Caves VI~XVII. (Yashwanth's Ajanta, III, 1940, Appendix, p. 85~90).
- do., Notes on the painted inscriptions of Caves XX~XXVI. (Yashwanth's Ajanta, IV, 1955, Appendix, p. 111~112).
- Chhabra, B. Ch., Notes on the incised inscriptions of Caves XX~XXVI. (Yashwanth's Ajanta, IV, 1955, Appendix, p. 112~124).
- Coomaraswamy, Ananda K., Fragment of fresco from Ajanta. (Museum of Fine Arts, Boston, Bulletin, XX, 1921, p. 70~72).
- do., History of Indian and Indonesian Art, London-New York, 1927, pp. 26, 39, 75~77, 87~91.
- do., Vismudharmatara, Chapter XII, (transl.), J. Am. Or. Soc., 1912, p. 13~21).
- do., The Transformations of Nature in Art, Cambridge, Mass., 1934.
- Dey, Mukul Chandra, My Pilgrimages to Ajanta and Bagh, 2nd ed., Oxford, 1960.
- Erdine, William, Observations on the remains of the Buddhists in India, quoting a memorandum of Captain Morgan on the discovery by the officers who visited the caves in 1819. (Trans. of the Literary Soc. of Bombay, III, London, 1823, p. 530).
- Fergusson, James, On the rock-cut temples of India. (J. Roy. As. Soc., 1846, p. 56~60).
- do., On the identification of Chosroes II among the paintings of Ajanta. (J. Roy. As. Soc., 1879, p. 155~170).
- Fergusson, J. and Burgess, J., *The Cave Temples of India*, London, 1880, p. 280~340.
- do., History of Indian and Eastern Architecture, London, 1910, Vol. I, pp. 130~138, 148~153.
- Foucher, Alfred, Preliminary report on the interpretation of the paintings and sculptures of Ajanta. (J. Hyderabad Archaeol. Soc. for 1919-20, ed., 1921).
- do., Lettre d'Ajanta. (J. As., 1921, p. 201~242).
- Ghosh, A., (ed.), *Ajanta Murals*, New Delhi, 1967, with the chapters in the text contributed by the following scholars:
- Asht, L., Ajanta: An artistic appreciation, and, The murals: their art;
- Deshpande, M. N., The caves: their historical perspective, The caves: their sculpture, and, The murals: their theme and content;
- Lal, Dr. B. B., The murals: their composition and technique, and The murals: their preservation.
- Goloubew, Victor, Documents pour servir à l'étude d'Ajanta, les peintures de la première grotte. *Art Asiatique*, X, Paris and Bruxelles, 1927.
- Griffiths, John, The Paintings in the Buddhist Cave-temples of Ajanta, Khundeshi. (India), 2 vols., London, 1896~97.
- Gupte, R. S. and Mahajan, B. D., *Ajanta, Ellora and Aurangabad*, Bombay, 1962.
- Havell, E. B., *Indian Sculpture and Painting*, 2nd ed., London, 1928, p. 166~173.
- India Society, (ed.), *Ajanta Frescoes*, being reproductions in colour and monochrome of frescoes in some of the caves at Ajanta after copies taken in the year 1909~1911, by Lady Herringham and her assistants, Oxford, 1915, with essays by various members of the India Society:
- The editor, Note on previous copyings of the frescoes;
- Herringham, Sir Wilmot, The expedition;
- Herringham, Lady, Note on the history and character of the paintings;
- Latcher, Miss, Note on the manner of taking copies;
- Binyon, Laurence, The place of the Ajanta painting in Eastern art;
- Rothenstein, William, The import of the Ajanta paintings in the history of art;
- Thomas, E. W., Buddhist cave-temples and their paintings.
- do., (ed.), *The Bagh Caves*, London, 1927, with text by Sir John Marshall, M. B. Garle, J. Ph. Vogel, E. B. Havell, and James H. Cousins.
- Khandalawala, Karl, *Indian Sculpture and Painting*, Bombay, 1938.
- Kramrich, Stella, *Vignudharmataram*, part III, (transl.), Calcutta, 1924.
- Lalit Kala Akademi and Department of Archaeology, (ed.), *Ajanta Paintings*, New Delhi, 1955.
- Liders, H., Ārya Śāli's Jātaka-mālā and the frescoes of Ajanta. (Eng. transl., Indian Antiquary, 1901, p. 326~329).
- do., A List of Brahmi Inscriptions. (Epigraphia Indica, X, 1912, Appendix).
- Mirashi, Vasdev Vishnu, Inscriptions of the Vākājakas, *Corpus Inscriptionum Indicarum*, V, Ootacamund, 1963.
- Mitra, Debala, *Ajanta*, 3rd ed., New Delhi, 1964.
- Oldenburg, Sergej F., Notes on Buddhist art. (Vostocnyja Znanosti, 1895; Eng. transl., J. Am. Or. Soc., 1897, p. 195~196).
- Rowland, Benjamin and Coomaraswamy, A. K., *The Wall Paintings of India, Central Asia and Ceylon*, Boston, 1938.
- Shukla, D. N., *Hindu Canons of Painting*, with the text of Citralakṣaṇam, Lucknow, 1957.
- Singh, Madanprasad, *Ajanta, painting of the sacred and the secular*, New York, 1963.
- Smith, Vincent A., *A History of Fine Art in India and Ceylon*, 2nd ed. by K. de B. Codrington, Oxford, 1930; 3rd ed. by K. Khandalawala, Bombay, 1962.
- Spink, Walter, On the development of early Buddhist art in India. (Art Bulletin, 1958, p. 95~104).
- UNESCO, (arranged), *India—Paintings from Ajanta Caves*, New York, 1954.
- do., (arranged), *The Ajanta Caves*,—two editions: Fontana UNESCO

- and Mentor UNESCO Art Book, with the text by B. Rowland, 1963.
 Wilmshurst, R. S., *Buddhist Cave Temples of India*, Calcutta, 1933, p. 96~105.
 Varshni, Gildani, Ajanta, the colour and monochrome reproductions of the Ajanta frescoes based on photography, 4 pls., Oxford, 1930, 1933, 1946, 1955.
 —do., Notes on frescoes discovered at Ajanta, (Annual Bibliography of Indian Archaeology for 1932, VII, Leyden, 1934, p. 31~32).
 —do., History of the Deccan, Vol. I, Pt. VIII, Fine Arts, Oxford, 1932.
 Zimmer, Heinrich, The Art of Indian Asia, its mythology and transformations, 2 vols., New York, 1955, p. 185~190.

- 土野直夫「アジヤンタ〜第1窟前壁面の性格」(『岩倉研究』89, 1943年).
 —同「インドの美術」東京, 1964年, p. 90~104.
 小野玄妙「印度アジヤンタ石窟群の写生図像」—『佛教之美術及歴史』東京, 1916年, p. 256~303 所収.
 沢村専太郎「アヂヤンタ洞窟の壁面彫刻に就いて」(『美術研究』160, 1918年).
 —同「アジヤンタ石窟群に於ける彫刻」(『国華』351, 352, 355, 360, 361, 1919~1920年)—『東洋美術史研究』東京, 1932年所収.
 —同「アヂヤンタ石窟群の彫刻の文様について」(『国華』377, 378, 383~385, 394~396, 1921~1923年)—前掲書所収.
 杉本武郎「印度の古壁画を探る」(東京, 1940年).
 高村 絳「印度・南地の佛教美術」東京, 1943年, p. 110~129.
 —同「アジヤンタ壁画の佛表彫刻とその構図形式について」(『文化』20の1, 1956年)—『佛教美術史論考』東京, 1959年, p. 164~191 所収.
 —同「インドの石窟寺」(『佛教美術』41, 1939年)—前掲書, p. 89~119 所収.
 堀 清一「印度あとやんた石窟寺の壁画」(『国華』322~335, 1917年).
 —同「アヂヤンタ洞窟の模写に就いて」(『家史』8の9, 1910年).
 —同「アヂヤンタ1窟前壁天井部彫刻入熱電線に就いて」(『国華』342, 1918年).
 池見隆夫『印度佛教美術考・建築篇』東京, 1928年.
 松本文三郎『印度の佛教美術』東京, 1920年, p. 358~381.
 山本西武「アヂヤンタの彫刻」(前掲山本, 1958年).

撮影雑感

インドは美しい国であるといふなら、テレビや雑誌でインドの発展のさまを見た人は冗談じやないと思うかもしれない。確かにインドは近代化がなされておらず、貧しい人々が人口の80パーセントを占めているようであった。私も昨を続けるうちには親近代的で美しい生活とともに変わった。その結果、われわれは近代化によって多くの美しいものを急速に失ったのではないか、という思いを禁めることになった。

思えば私を引くインドへ行くたてたものは開拓の国であった。インドの遺跡には巨大巨石のラーガ・マハルであるとか説に流れているマハーパラブラムの南摩陀院など、素人目にも雄偉のはっきりした卓抜な造形が少なくない。しかし最初のうちには行く先先のありきたりの廢墟にまでも魅せられて、この無尽蔵に存在するらしい数多の遺跡のどこから手を着けたものかも、前途途遠なる心算がした。日本でいえば各地に散在する城の石垣や社寺に相当する風貌で、別に目新しくもないことはやがてわかったが、取り立てて問題にするほどのことではない建造物が観賞に堪えるのは、実はそれら散在している巨大な列間に感動を覚えたためであった。わが国においては、奈良の東大寺大聖殿の車輪も年ごとに巨大な損傷を蒙り、京都の東寺の塔も、立ちどころどの間を捜さなくては目にはいりなくなってしまう。機能主義による損壊の苛いような建物が遺跡のみにとどめられて空間性を殺しているのだ。この日本からいきなりインドへ足を踏み入れると、まるでインドという国土全体が巨大な遺跡のように感じられるのだ。

インドにおいても古くは木造建築が行なわれアジャンタの石窟でもその遺蹟が見られるが、遺蹟として現在残っているものにはレンガまたは石造である。なかでも特に私の興味をひくのは、石の造形の、たとえ規模して幾何学的な造形の中に隠れても、発掘して断片を接合すれば当初のままだに復元できるという恐るべき概念に感服である。わが国でも縄文土器などでこの概念がなくもないが、やはり木の造形が主流であろう。私が対照的に追いつかせるのは、福島県の大蔵寺の古刹や伊豆の修善寺で発掘された古木の、かろうじて想像であると判断できる古びた木片に変わって残った姿である。不朽の材質を求めた結果石窟寺院を造るに至ったインド

人の足跡には、生命不滅の信念がにじみ出ているように思える。遺跡という言葉が呼び起す日本人に共通の感情は、藤原三代の栄華を灯に思い描いて夏草の中に落寂した、芭蕉に代表される無常感であろう。恒常性の材質に美を見出して、その移ろいやすさをむしろ愛してきた日本人の美意識が、独特のものではないかと思われている。

インドにある無数の遺跡は、まるで抜け殻のように当初の状況をそっくりりとどめた城郭都市があるかと思うと、荒涼たる瓦礫の山もあり、崩壊の推移のあるゆる段層についてつぶさに見ることが出来る。そしてそこには崩壊し瓦礫することによって生じた魔窟の洞というものがあつた。それが人間の意図した造形美の及ばない感動をもたらすのは、永遠不滅を目指した人為とそれを否定する自然との葛藤を見るからであろうか。

日本の社寺においては、建築とその内部に収められている彫刻などの制作年代が一致していて、当初に意図されたとおりの構成を保っている中尊寺金色堂のような例はきわめて少ない。建物は室町時代、佛堂は鎌倉時代、厨子は江戸時代という具合の、いわば寄せ集めを私たちは見慣れている。宗教空間としての総合的な構成を問題にしないで、佛堂はすべて装品はりとするで博物館の展示室にいるのと同じ態度を振りかちである。だから佛堂から欄干内や段石や枕まで、あらゆるものが一つの岩塊から彫り出された石窟寺院という造形に、当然ながら心を奪われることになった。石窟寺院において私は、建築・彫刻・絵画が渾然一体となった、造形の本来あるべき姿を見たような気がする。いい換えるなら、陳列室でジャン・メソに並べられた美術品を観賞することのむなしさを知ったのである。

アジャンタの石窟寺院は人里離れた高原の奥深くに球根のように埋もれていて、ふと日本の修験道の霊場を連想させる秘境のなみだすまの遺蹟である。石窟の壁面の世界さながらに、樹やリスや小鳥などがなくさん住んでいる。夜間に粉れて塵も出でずるらしく、石窟のテラスや石段に散らばったフシを毎朝掃き捨てるのが掃除夫の日課となっている。現在では重要な石窟の入口や露

には金網の扉をはめて動物たちの侵入を防いでいるけれども、これらの物おじない様子を見ると、その昔は石窟に住みついて旅行僧と起居をともにしたのであらうと思われる。インコを臂にとまらせて群衆にふける僧のイメージが浮かんでくるような雰囲気であった。私もアジャンタにいた間は、僧が食卓の砂椀器のふちにたまって中をついばんだり、カーテン・レールの上に脚を掛けてしきってカーテンを引けなくなっても、むしろそれを楽しんで暮らした。

しかしこの秘境も午前九時をまわって寒を忍ぶように気温が上昇する頃は、観光地アジャンタに変貌する。日曜日などは蜂の巣をつついたような騒ぎでとても撮影どころではなく、私は石窟の露土の丘に投って過ごしたものである。世界のあちこちからやって来た老若男女は石段にあそびながら馬蹄形のコースを一巡する。並列の不規則な石段を見て自信喪失した人は椅子に坐ったまま4人のポーターに護衛されて、とにかく一週を終える。そして観光客の大半は滞在わずか2〜3時間で、次の観光地を目指してあたふたと出て行く。察するところアジャンタとエローラが1日の観光コースに組まれていて、日没の早い谷間のアジャンタを先に往てから、エローラへの130kmの道を車で飛ばすことになるらしい。外国人はオーランダーバード市のホテルに一泊して翌朝の航空機で立ち、インド人は鉄道とバスで日帰りするのが普通であった。

アジャンタの石窟群を貫く観光用道路は下流の町工窟のほうから湧いて第27窟で行き止まりとなっているので、直もが例外なく巻り道に見ながら進んで行く。ところがこの鬱閉した態度はあいにくなく上流のほうが東向き、下流では西向きになっていて、観光客がやっと上流にたどり着いた時には、壁面を彫刻で埋め尽くした特徴ある造形の第26窟もすっかり日没に沈みこんでいる。下流のほうへ引き返して来ると、ようやく立ち上る僧へ太陽の光がさして来たところで、朝のうちに見たものとはまるで見違えるような効果を表わし始めたのに気づくが、その時はもはや時間的に余裕がない。しかしそういうことに気づけばまだいいほうで、さうざらする日差しの中から石窟門の開へ、闇から明るみへと急登に出たりはといったりの連続では、眼がくらんで内部はほとんど見えないのではないかと思う。その証拠にはアジャンタで最大の第4窟にも、唯一の2階造りの第6窟にも、一見して真暗であるために、足を踏み入れる人が全くいないのであった。

観光地アジャンタではなく遺跡アジャンタの写真を撮るためには「暗に入らば暗に逢え」という訳で、私はまず東京産のナンゴを捨てることから始めた。遺跡の入り口にある食堂兼宿屋を根城

に選んで、それから先の交通機関やホテルの手配も見合わせ、とにかく腹を落ち着けることにした。

石窟の前面は、露土に構築される建物の正面を精巧に写し取った、巨大な野外彫刻であった。小じんまりと穿たれた正面入口は内部空間を矩形に切り取ったのだから、その中にチャイティヤ窟ではストーパーが、ヴィハーラ窟では本尊が、ちょうど彫像に収まった形で描かれる。チャイティヤ窟では傾り取り窓からはいく光でストーパーを照らし出しているが、ヴィハーラ窟ではほのかに顔と手が見えるだけで、ここに心を集めるときに初めて本尊の姿が浮かび出てくる。平等院鳳凰堂の内陣童子の中央部に華蓋をかたどる蓋があって、その輪郭の中に本尊の姿だけを託せるあの効果に似ている。アジャンタの石窟寺院では格子も扉もなく、訪れるものはまず本尊に跪かれ、本尊に祝福を預けたまま内部へ歩き入れられる。

石窟というものは前説を一瞥しただけの印象では、内部に秘められている空間の形や大きさについて推測がつかない。アジャンタでは複雑な経路プランは見かけないが、それでも手動に反する構造を窺ったり思ひかけぬ場所には彫刻を見出したりしながら、時間をかけて探って行くことになる。

閃光を浴びているような野外から暗い石窟内へ一歩はいると、ひんやりとした闇に包まれて初めは暗闇がよく見えない。やがて体の熱気が収まるとともに、身の周りは押し寄せていた暗闇が次第に後退するような感じで、列柱が見え、その後方の壁面が見え、空間の全貌が現われてくる。アジャンタ地の造りはおおまかできめが粗いといえないことはないが、石窟の奥の暗がりの中で眠られ、この薄暗い空間の中で礼拝されるものであることを私は忘れたくない。たとえば本尊に強いライトを照射して、この施設だけを単独にしかも近視眼則に見るならば、大きな手に対するに薄い壁が不釣り合いで、下唇の付いたいわゆる受口の蓋の造りも不自然に感じられるかもしれない。しかし石窟の中心軸上のどの位置から見ても、この宗教空間の中心たるにあふれし彫刻の中にパタンスよく収まる。本尊を中心に置いてレン・メトリックな構図を採るなら、いかなるトリミングにも増えるように構築されていると私は感じた。

石窟のテラスに陽がさすとその反射光が窟内へ広がって、闇の深分と光を受け止めた部分とのコントラストが段々より立体感を増して、列柱も生々しく太く浮き出るのだった。私は第1窟で作ったレフ板を用いてこの効果を強調してみたが、現地の人も時に白布を広げてレフ板として使用するようであった。グプタ王朝の昔もこのようにして明りを取ったのかもしれない。

アジャンタの石窟はほぼ似たような建築プランの上に造られているが、同時期に同じ場所でも、しかも一方を模したと思われるものでも即ちであるということが全くない。同一のものを再び造ることを好まず、特に装飾の段階では気ままに変化してしまうらしい。一つの石窟内でも一足して同じものに見えながら一つのモチーフが断片的に変調してとどまることを知らないようである。たとえば第16窟内の前廊天井の男女飛天も一つとして同じポーズがない。列柱でさえ一応シメトリックにはなっているが、そのぎりぎりの中で変調を楽しんでいて、たんなるに揃へ揃へするときがないほどに一本一本が異なっている。而断片的に変形しながら過剰なまでの装飾効果を求めてやまぬインド的感覚は、アジャンタの絵画においてこの性格をいっそう明らかなにしているように見受けられる。天井画は円と方形を組み合わせた図案的構成の枠内は一応収まっているが、絵画になると地図という制約から解放されて流麗な人体で壁面を埋め尽くしている。華麗なモチーフの繰り返しのようで、実は感情のおもむくまま幾通りにも変化させながら一箇中ても断片的に異なるインド音楽にも、この性格は共通しているようである。

アジャンタで特に私が心ひかれた石窟寺院は第1、2窟であった。ともにアジャンタの造形を代表する石窟であることはここに改めていうまでもないが、第16、17窟が格調高く男性的であるのと対照的に、優美な旋曲で覆われた小作りで女性的な窟院であり、第2窟のはうがこの性格が強い。この隣接する二つの窟院は夕日を真正面から受ける位置にあって、まるで孔雀が羽を広げるように、華麗な姿を毎夕見せるのであった。焼けただれた石の上を、観光客が顔の引くようにおっってしまうと、南國の寺院に特有の静けさがけだるい夕刻に訪れる。同かいの丘へ落ちて行く太陽がホールの上まで差し込み、装いをこみした二つの窟縁門が照り映えすると、彩色やレリーフが生き生きとよみがえり、全体が暖かいトーンの色調に統一されてコーラスの和音のような調和が生まれる。この夕刻の思いがけない光線の下で、距離をおいて壁画を眺めると、雄然と無計画にかき込まれている彫刻の場面場面が断片的の存在ではなくなって渾然と溶け合い、更紗文様の図案のように感じられるのであった。わが國の「洛中洛外図屏風」などを見ると、雄然と入り乱れて描かれていても雲形を配することによって巧みに構図をまとめているが、アジャンタの壁画は太い列柱や柱の作る影が一部分を占めることによって、視野の中で適度に省略され、文理的装飾効果をアクセントづけられるようであった。

石窟寺院の住み心地は非常に快適ではないだろうか。許されるなら私も泊まってみたかった。何よりもまず水であるが、アジャン

タの遺跡には数ヶ所に井戸があり、そのうちの二つが現在も生きている。きれいでおいしいから飲んでみなさいと熱心に勧められたのでやや難気味悪くもあったが、巨大な岩床の中をしりとおって湧き出ているのだから大丈夫だろうと考えて、思い切って飲んだ。インドに入国して以来もっぱら過ぎたお世話になっていたせいもあるが、それは驚くほどのうまさであった。身体に異常は全く生じなかった。最後アジャンタ滞在中はこの水を水筒にくんでおいて、宿にいる時にも愛飲した。おそらくはグプタ王朝時代に掘られたと思われるこの井戸の水が、私のインドで飲んだ唯一の生水であった。

日中のアジャンタにおける最高の納涼法は石窟の中にじっと坐っていることである。そして夜を暖かく過ごすには、壁のうちに焼けた石となったテラスの余熱の中で眠るのがよさそうである。それに石窟には蚊が1匹もない。何重から数mの高さに位置する窟にはたいていさきいのに、石窟まで登るといえないのであった。私は夜になると蚊取り香の煙の中で寒さに覆えながら、石窟寺院の夜をうらやみつつ眠ったものである。

暗い窟内に坐って列柱の間から外を眺めると、酷暑の中で遺跡の補修工事に従事する人夫たちの姿が眼にはいる。石片を頭に載せてのろりのろりと前進する女たちの赤いサリーの列は、まるでベルト・コンベアーのように一日中休みもしなければ足を早めもしない。どこかで石を運ぶ金細の首にも十年一日どころか百年一日の働きがある。かつて修造僧たちもこの涼しい石窟内に坐って、造営工事に立ち働く人夫たちを眺めていたに違いない。アジャンタでは僧が自給自足の生活をしたことを示す設備は全くなく、簡陋的な設備もない。これは何を意味するのであろうか。佛教は人間の平等を主張してカーストを否定した。しかしそれは権力・義務についていうのではなく、生命としての価値が、人間も動物も生きとし生けるものすべて平等であるということではなかったろうか。

闇影を終えて、石窟の内部をつぶさに知ったのち再び展望台から見ると、最盛期のインド佛教美術が化石となって甞んでいるさまは、彫刻のように見える。岡谷も丘も往時のままである。第17窟壁画の黄色の僧衣のブッダや、第1窟壁画の裏と割れて彫像を出したナンダのような人物が今にも現われそうな感じがある。この壮大な空間と華麗なる寺院群は、数あるインド石窟遺跡の持つ魅力のすべてをあわせ持っていて、私は、カメラマンの個人的資力で、その膨大な内容に挑戦するには限界のあることを感じたのである。

(田枝幹宏)

図版・別図・挿図目録

図 版

- 1 石窟群中央部
- 2 第10窟 左側壁
- 3 第10窟(祠堂窟) 内部 身像と佛塔
- 4 第8～10窟間 正面壁と佛像彫刻
- 5 第10窟 左列柱の柱礎 佛陀像
- 6 第10窟 佛塔背後の柱礎 佛と行目の比丘
- 7 第10窟 左側壁 佛塔供養 部分(模写)
- 8 第10窟 左側壁 菩提樹供養 部分(模写)
- 9 第9窟(祠堂窟) 内部 身像と佛塔
- 10 第9窟 正面
- 11 第9窟 正面右上部
- 12 第12窟(僧院窟)
- 13 第16窟(僧院窟) 内部
- 14 第16窟 佛堂本尊 佛樹坐像(彫刻)
- 15 第16窟 前廊天井
- 16 第16窟 前廊天井 男女の飛天(彫刻)
- 17 第16窟 前廊天井 男女の飛天(彫刻)
- 18 第16窟 左廊 飛天
- 19 第16窟 左廊 ナンダ出家物語 部分(1)
- 20 第16窟 左廊 ナンダ出家物語 部分(2)
- 21 第17窟(僧院窟) 中央入口右上部
- 22 第17窟 中央入口上部 過去七佛とミトラ・チ 部分
- 23 第17窟 正面壁 静象降伏
- 24 第17窟 正面壁 飛天の群れ
- 25 第17窟 正面壁 王の行列
- 26 第17窟 正面壁 樓宮の夢
- 27 石窟群展望(展望台より)
- 28 石窟群の平面図と写真撮影箇所
- 29 第17窟 正面 ヴィシェヴァンタラ本生(?) 部分
- 30 第17窟 佛堂本尊 佛三尊(彫刻)
- 31 第17窟 内部
- 32 第17窟 佛堂と前室
- 33 第17窟 佛堂前室後壁 佛と母子の供養
- 34 第17窟 佛堂前室左壁 散衆のヤクシャ2人
- 35 第17窟 佛堂前室左壁 三道宝階階下 部分(1)
- 36 第17窟 佛堂前室左壁 三道宝階階下
- 37 第17窟 佛堂前室左壁 三道宝階階下 部分(2)
- 38 第17窟 佛堂前室左壁 三道宝階階下 部分(3)
- 39 第17窟 佛堂前室右壁 舍衛城の大神変 部分
- 40 第17窟 前廊中央 天井装飾(中央入口隠より)
- 41 第17窟 広間 天井装飾(1)
- 42 第17窟 広間 天井装飾(2)
- 43 第17窟 広間 天井装飾(3)
- 44 第17窟 広間右側列柱
- 45 第17窟 前廊左部 六牙白象本生 部分
- 46 第17窟 前廊左壁 ハンサ本生 部分
- 47 第17窟 左壁 ヴィシェヴァンタラ本生 部分(1)
- 48 第17窟 左壁 ヴィシェヴァンタラ本生 部分(2)
- 49 第17窟 後廊左部 スターマ本生 部分
- 50 第17窟 右壁 シンハラ物語 部分(1)
- 51 第17窟 右壁 シンハラ物語 部分(2)
- 52 第17窟 右壁 シンハラ物語 部分(3)
- 53 第17窟 右壁壁柱 化龍
- 54 第17窟 前廊右壁 読る書話図 部分
- 55 第1窟(僧院窟) 正面左部
- 56 第1窟 正面柱上部 裝飾浮彫(時藏)
- 57 第1窟 佛堂本尊 佛三尊(彫刻)
- 58 第1窟 佛堂本尊 佛坐像(彫刻) 部分
- 59 第1窟 佛堂前室 天井装飾
- 60 第1窟 正面柱および軒梁浮彫
- 61 第1窟 正面列柱
- 62 第1窟 中央入口左部 裝飾浮彫
- 63 第1窟 後廊柱下部 裝飾浮彫(鬼面)
- 64 第1窟 左廊柱上部 裝飾浮彫

- 65 第1窟 右壁上部 婆伽呼摩 (一部浮彫)
- 66 第1窟 広間 天井装飾 (1)
- 67 第1窟 広間 天井装飾 (2) (散所)
- 68 第1窟 広間 天井装飾 (3)
- 69 第1窟 後部左部 (1)
- 70 第1窟 後部左部 (2)
- 71 第1窟 後部左部 蓮華手(散所)菩薩 (1)
- 72 第1窟 後部右部 蓮華手(散所)菩薩 (2)
- 73 第1窟 後部左部 蓮華手(散所)菩薩 (1) 部分
- 74 第1窟 後部右部 蓮華手(散所)菩薩 (2) 部分
- 75 第1窟 前部右部 (ペルシア使節使節)
- 76 第1窟 前部左部 シビ本生
- 77 第1窟 前部左部 或る説話図
- 78 第1窟 正面 サンカパーラ本生
- 79 第1窟 前部左部 シビ本生 部分
- 80 第1窟 左壁 マハージャナカ本生 部分(1)
- 81 第1窟 左壁 マハージャナカ本生 部分(2)
- 82 第1窟 左壁 マハージャナカ本生 部分(3)
- 83 第1窟 左壁 マハージャナカ本生 部分(4)
- 84 第1窟 後部左部 (上)マハージャナカ本生(9)
- (下)アマラー物語
- 85 第1窟 左壁 マハージャナカ本生 部分(5)
- 86 第1窟 左壁 マハージャナカ本生 部分(6)
- 87 第1窟 後部左部 マハージャナカ本生(9) 部分(1)
- 88 第1窟 後部左部 マハージャナカ本生(9) 部分(2)
- 89 第1窟 後部左部 マハージャナカ本生(9) 部分(3)
- 90 第1窟 後部右部 チャンベヤ本生 部分
- 91 第1窟 前部右部 或る説話図 部分
- 92 第1窟 佛堂前室左壁 降魔
- 93 第1窟 佛堂前室右壁 舍衛城の大神変
- 94 第1窟 後部右部 チャンベヤ本生
- 95 第1窟 前部右部 或る説話図
- 96 第2窟(前院窟) 正面壁右手
- 97 第2窟 前部の2柱
- 98 第2窟 広間 (右側より)
- 99 第2窟 広間 (前部より)
- 100 第2窟 奥右側壁 パンチカとハーリティー (彫刻)
- 101 第2窟 奥右側壁 ハーリティー (彫刻) 部分
- 102 第2窟 奥左側壁 遊樂する3ヤクシャ神 (彫刻)
- 103 第2窟 奥左側壁 供養する女性群
- 104 第2窟 奥左側壁 天井装飾 部分
- 105 第2窟 佛堂と前室
- 106 第2窟 佛堂前室と佛堂本尊
- 107 第2窟 佛堂本尊 佛三尊 (彫刻) 部分
- 108 第2窟 佛堂 天井装飾 部分
- 109 第2窟 佛堂内部
- 110 第2窟 佛堂前室右部 (佛堂より)
- 111 第2窟 佛堂前室右壁 千佛 部分
- 112 第2窟 右壁 聖天の菩薩
- 113 第2窟 左壁 占夢
- 114 第2窟 左壁 佛堂
- 115 第2窟 右壁 ヴィドゥラ賢者本生 部分(1)
- 116 第2窟 右壁 ヴィドゥラ賢者本生 部分(2)
- 117 第2窟 前部右壁 或る説話図
- 118 第2窟 右壁 ヴィドゥラ賢者本生 部分(3)
- 119 第2窟 右壁 ヴィドゥラ賢者本生 部分(4)
- 120 第2窟 右壁 ヴィドゥラ賢者本生 部分(5)
- 121 第2窟 後部 天井装飾
- 122 第2窟 前部 天井装飾
- 123 第2窟 右壁と柱 (広間より)
- 124 第2窟 後部と柱 (広間より)
- 125 第2窟 左壁互理柱の装飾彫刻 部分
- 126 第2窟 右壁互理柱の装飾彫刻 部分
- 127 第4窟(僧院窟) 中央入口左部 浮彫
- 128 第4窟 中央入口右部 浮彫
- 129 第4窟 内部
- 130 第4窟 佛堂前室左壁 佛立像2体 (浮彫)
- 131 第4窟 佛堂本尊 佛三尊 (彫刻) 部分
- 132 第4窟 佛堂本尊 佛坐像 (彫刻) (広間より)
- 133 第6窟(僧院窟) 正面列柱
- 134 第6窟前部から石窟群を望む
- 135 第6窟 上階後部と佛堂 (広間より)
- 136 第6窟 上階佛堂本尊 佛坐像その他 (彫刻)
- 137 第6窟 上階左壁 (広間より)
- 138 第6窟 上階前部右側壁 三尊 (彫刻)
- 139 第7窟(僧院窟) 正面列柱
- 140 第7窟 佛堂前室左壁 千佛 (浮彫) 部分
- 141 第7窟 佛堂前室左部
- 142 第7窟 佛堂本尊 佛坐像および脇侍佛・菩薩像 (彫刻)
- 143 第7窟 佛堂前室右部

- 144 第11窟(僧院窟) 佛堂本尊 佛坐像(彫刻)
- 145 第11窟 正面部右壁 佛三尊3種(浮彫)
- 146 第19窟 前庭右壁 佛坐像2体(彫刻)
- 147 第19窟(剎堂窟) 正面
- 148 第19窟 内部 佛塔と列柱
- 149 第19窟 正面右上部 ケウシムをよび諸神の像(彫刻)
- 150 第19窟 正面右下部 諸神の像(彫刻)
- 151 第19窟 前庭左壁 魔王と龍妃(彫刻)
- 152 第19窟 正面左上部 肥満したヤケレ(彫刻)
- 153 第19窟 身廊右小間の装飾浮彫
- 154 第19窟 左側壁龕と天井
- 155 第20窟(僧院窟) 佛堂上前室
- 156 第20窟 佛堂前室正面左上部 浮彫
- 157 第21窟(僧院窟) 左壁(広間より)
- 158 第21窟 内部(左室右間より)
- 159 第23窟(僧院窟) 前庭右壁
- 160 第23窟 左壁左壁柱の装飾浮彫 部分
- 161 第24窟 正面部右壁柱の装飾浮彫 部分
- 162 第24窟(僧院窟) 正面
- 163 第24窟 正面部左部
- 164 第24窟 広間床未完成部(前庭より)
- 165 第26窟 前庭柱持送り 樹下美人(彫刻)
- 166 第26窟(剎堂窟) 正面
- 167 第26窟 内部 身廊と佛塔
- 168 第26窟 佛塔左背面
- 169 第26窟 身廊右小間の装飾浮彫
- 170 第26窟 左側部の浮彫
- 171 第26窟 左側部の浮彫(1) 涅槃像 部分
- 172 第26窟 左側部の浮彫(2) 降魔
- 173 第26窟 右側部の浮彫(1) 佛龍2種
- 174 第26窟 右側部の浮彫(2) 諸神の像
- 175 第26窟前から石窟群の左端を撮む
- 176 第26窟 正面右上部 佛説その他(浮彫)
- 177 第26窟 正面左上部 諸神の像(浮彫)
- 178 石窟群展望
- 179 レーザーブル村(「石窟村」) カゴラー川上流

別 図

- 1 第10窟 左側壁 菩薩聖母像 部分
- 2 第16窟 左壁 ナンダ出家物語 部分
- 3 第16窟 前庭 象太子 部分
- 4 第16窟 左壁 跳天
- 5 第17窟 正面壁 後壁と天井
- 6 第17窟 正面壁 天井装飾画
- 7 第17窟 正面壁 天井装飾画 部分
- 8 第17窟 正面壁 飛天
- 9 第17窟 中央入口上部
- 10 第17窟 正面壁 飛龍像 部分
- 11 第17窟 佛堂前室左壁 三道空閑閣下 部分
- 12 第17窟 後壁 シェンマ本生
- 13 第17窟 後壁 母供養象太子 部分
- 14 第17窟 右壁 シンハラ物語 部分
- 15 第17窟 前庭左壁 ハンサ本生 部分
- 16 第1窟 佛堂前室左壁 降魔 部分
- 17 第1窟 後庭右部 菩薩供養者
- 18 第1窟 後庭左部 アマラー物語
- 19 第1窟 広間 天井装飾 男女飛天
- 20 第1窟 広間 天井装飾 男女飛天
- 21 第1窟 広間 天井装飾
- 22 第1窟 広間 天井装飾 飲酒
- 23 第2窟 右壁 ギョド・ラ製者本生 部分
- 24 第2窟 右壁 プールナ魔王物語 部分
- 25 第11窟 正面壁 龍華手菩薩
- 26 第2窟 佛堂右壁 佛坐像
- 27 第2窟 正面壁 後壁と天井
- 28 第19窟 前庭 柱頭と天井
- 29 第26窟 前庭右 佛立像(浮彫)

挿 図

- 1 アジャンタの町の城壁と洞門……4頁
- 2 七段の階……5頁
- 3 第10窟の古路……8頁
- 4 剥ぎ取られた壁面部分 ボストン美術館蔵……11頁
- 5 壁画面の化学処理 第17窟 後部左壁……15頁
- 6 第12窟 広間後壁左部（下辺は補修）……17頁
- 7 第2窟石室群……18頁
- 8 第1窟（僧院窟）プラン（パーシェスによる）……19頁
- 9 第27窟 佛堂本尊……20頁
- 10 第5窟 入口左部……21頁
- 11 第26窟 左側廊 涅槃像台座 悲嘆する在家の人々……23頁
- 12 第16窟 前廊天井 童児形サタシヤ1組……24頁
- 13 第16窟 前廊天井 キンナラ夫妻……24頁
- 14 第4窟 正面壁 観音八難救済……24頁
- 15 第26窟 前廊右 観音八難救済……24頁
- 16 第23窟 正面壁左祠堂正面……25頁
- 17 第10窟 右側廊 シェヤーマ本生（古画）……27頁
- 18 第19窟 身廊右小室と天井裝飾画……28頁
- 19 第16窟 正面壁後壁左端 三道宝階降下……29頁
- 20 第17窟 正面壁 飛天供養と天井裝飾画……30頁
- 21 第17窟 後壁 スタゾーマ本生（権頂即位）……30頁
- 22 第17窟 後壁 スタゾーマ本生（持州）……31頁
- 23 第17窟 後壁 母快養象本生……31頁
- 24 第17窟 後壁右壁 水牛本生……31頁
- 25 第17窟 前廊右壁 シズ本生（施眼）……33頁
- 26 第1窟 佛堂前室左壁 降魔（全）……35頁
- 27 第2窟 正面壁左祠堂後壁 書銘（〔Kantivamb〕）……36頁
- 28 第2窟 佛堂前室後壁右 千佛と書銘……37頁
- 29 第2窟 右壁（上・左）ヴィドゥラ賢者本生
（下・右）プールナ商主物語……38頁
- 30 第17窟 正面壁左壁 五趣生死輪……48頁
- 31 第9窟 前廊左 魔王の礼拜（古画）……55頁
- 32 第10窟 右側廊 六牙象本生（古画）……57頁
- 33 第17窟 左壁 ヴィシェヴァンタラ本生……59頁
- 34 第17窟 前廊左壁 ハンサ本生（全）……60頁
- 35 第2窟 奥右祠堂左壁 供養者（個人群）……62頁
- 36 第2窟 奥右祠堂右壁 供養者（婦人と子供）……62頁
- 37 第26窟 身廊右小室と天井裝飾画……64頁
- 38 第10窟 右列第6柱柱端 佛立像……65頁

別図写真撮影者一覧

高田 修	2, 3, 5, 9, 10, 12, 19, 20, 25, 28
田村幹文	1, 4, 23, 24, 26, 27, 29
木下シブコ	6, 7, 8, 11, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 21, 32

索引

ア行

アジャータジャトラ Ajatashatru (阿闍世王)	81右, 100右
アジャンタ Ajanta (→ Ajintha)	3, 5
展望台 (View-point)	3, 4, 82左
——の町	4, 挿1
——遺跡 (Ajanta or Salyadri Range)	3
アジャンタ石窟	3, 4, 7, 10, 11, 16
石窟群	79左, 82左, 90左, 100左, 図1, 27, 134, 178
クロノロジー	21, 57
発見	11
保存	11, 13, 14, 15
第1窟窟	4, 16, 17, 19, 22, 69, 79左
第2窟窟	4, 10, 18, 19, 21, 22, 69
第3窟窟窟窟	97右, 99左
第4窟窟窟窟	97左
第1窟	19, 30, 31, 33, 34, 38, 43, 45, 48, 51, 63, 86左, 92左, 101右, 102左
第1窟ブタ	108
第1窟神像	図57, 68
第2窟	19, 21, 23, 30, 37, 42, 43, 45, 51, 61, 63, 92左, 96左, 102右
第3窟神像	93左, 94左, 図105, 109
第3窟	21
第4窟	18, 21, 23, 24, 96左右
第5窟	21
第6窟	18, 20, 22, 33, 40, 49, 96右
第7窟	20, 22, 40, 42, 49, 97左
第8窟	16, 17
第9窟	17, 18, 22, 42, 49, 56, 57, 64, 65, 79左, 80左
第10窟	7, 16, 18, 42, 46, 49, 56, 57, 64, 65, 79左, 100左, 別4
第11窟	20, 21, 24, 41, 43, 64, 97右, 102右
第12窟	16, 17, 22, 80左, 挿6
第13窟	15, 18
第14窟	21
第15A窟	16, 17
第16窟	9, 19, 21, 23, 24, 42, 46, 50, 51, 57, 63, 80左, 81右, 100左, 図2, 8
第16窟神像	30, 80左, 図74
第17窟	9, 19, 21, 23, 25, 33, 42, 43, 47, 93, 51, 58, 63, 81左, 88右, 100左, 101右
第17窟神像	82右, 図80, 32
第19窟	8, 9, 18, 19, 21, 24, 43, 63, 64, 97右, 98左, 103左

第20窟	20, 98右
第21窟	19, 21, 41, 42, 50, 98右
第22窟	21, 41
第23窟	19, 21, 25, 98右
第24窟	10, 19, 21, 98右
第25窟	21
第26窟	18, 19, 21, 42, 64, 99左, 103右
第27窟	19, 21
第28窟	21
第29窟	15, 18
アジャンタ群窟	22, 25
アジャンタの神像 → 阿闍世王	
第9窟正面の彫刻	22
第19窟の彫刻	22
第25窟の彫刻	22
アジャンタ群窟	5, 6, 11, 12, 14, 15, 41, 51, 55, 60, 62, 63, 65, 66, 70, 76
概観(序・概説)	79右
地学的経緯	15, 16右
史料	55, 76
写真撮影	15
主題	28, 41
図録	12, 13
校訂	12, 13, 26
日本研究による校訂	13
第1窟の彫刻	26, 27
第2窟の彫刻	27, 66, 79右
第1窟の神像	28, 33, 59
第2窟の神像	28, 30, 49, 61, 62
第9窟の神像	27, 56, 64
第10窟の神像	11, 26, 27, 50, 64
第16窟の神像	28, 57, 58
第17窟の神像	28, 30, 58, 59
第19窟の神像	27, 64
第22窟の神像	43
第26窟の神像	58, 64
その他諸窟の神像	40
アショカ Ashoka 王	7
アショカ Ashoka 王	9, 10
アナンダ Ananda (阿尼)	41右, 99右
アパレーンタ Aparānta	7
アーマム A. S. Ahmad	43
アマラ Amara 物語	35, 45, 90左, 102左, 図84, 107
アマラーヴァタ Amaravati	57
アンドラ Andhra (Satavahana) 国	7, 8, 57, 65
阿闍世王 → アジャンタ石窟	
阿闍世王像	10
インドラ Indra (因陀罗)	81右, 94右

一帯内面	87左, 図65
入り口扉	25, 81左, 90左, 96左, 図62, 127, 128, 155
仏造像	30, 36, 87右, 103右, 1067, 1072
ヴァーカーイ Vakṛpala 国	
	7, 10, 18, 30, 60, 80左
ヴァラーハデーヴァ Varahadeva	8
ヴィヴェカナンダ Vivamana 本生	
	29, 31, 46, 47, 52, 54, 58, 59, 82左, 84右, 84右, 47, 48, 挿39
ヴィパドハルミッタ Vipadharmita	66
ヴィダルハ(Vidarbha) 国	8
ヴィドゥラ(Vidura) 本生	
	39, 45, 52, 61, 94右, 96左, 102右, 図115, 116, 118, 120, 123, 129
仏本生	32, 48
(美しい) 青銅	35, 41, 88左
二虎 (Valhassa) 本生	80左
エローラ Ellora	10, 21, 107
阿育王 (Ashoka) 王の彫像	50
オーランガーバード Aurangabad	3, 4, 21, 24
王舎城 (Rājagṛha)	39, 50, 81右
大塚本生(人)	31, 47
大塚本生(馬)	31, 47

カ行

「カーマーストラ」 Kāmasūtra	66
カリタムリ Kalacuri 国	9
カリデーナ Kalidasa	60
カルマニ・パダ Karmāṇapada (阿闍世王)	85左
カーニター Kāṭhā	17
ギトートカチ Gītoṭṭakāchi 国	8
ガルダ Garuda	93右
ガンダー Gangā	25
ガンダキニー gandhaki (ガウ)	8, 97右
ガンダーラ Gandhara	24, 64, 挿38
国主七族	25, 39, 39, 41, 43, 58, 81右, 90左, 100右, 図22
西方 (citravata, citravata)	65
鎌倉寺遺跡	23, 25, 39, 43, 60, 88右, 93右, 102左
鎌倉寺遺跡の調査	24, 31, 43, 96右, 103右, 挿4, 15
カミヤウ Major R. Gill	12
キンナ Kinnara (金剛神)	
	24, 30, 33, 35, 41, 80右, 103右, 挿43
戒壇場 (Jetavana)	82右
戒律	64, 84右

喜望峯	70
第2窟	62, 63, 23
第4窟	30, 35右
第19窟	7, 8左
第12窟	7, 18, 80左
第16窟	7, 8
第17窟	7, 8
第20窟	7, 9, 10
第26~27窟	10, 19
鬼面 (Kṛimukha)	40, 80右, 87左, 98左
彫刻	59, 50
クシナガラ Kūṣinagara	98右
グプタ Gupta 時代	18, 25, 27, 44, 66, 81左, 87左, 98左
グプタ南朝	8
グプタ文化	9, 22
クベラ Kubera	87右, 92右, 98左
グリフス J. Grūthas	11, 12, 14, 55
僧伽	26, 27, 48, 51, 57, 64, 65, 79右, 100左, 107, 111
南天竺南朝	90, 57
僧坊 (śrāpa) 僧伽	49
南天竺南朝	49
南天竺	33, 48
仏教の経	33, 59, 105, 53
玄奘	7, 9, 10, 97右
ゴーシュ A. Ghosh	14, 63
薩婆派	55, 40, 48, 49, 60, 80右, 92左, 99右, 101右, 102左, 116, 126
——の浮彫	23, 105, 172
五龍王死輪	11, 31, 48, 100, 50
カピラヴァスト Kapilavāstu	81左

サ行

サハサ Saha	8
サーナート Sarnath	9, 23, 66, 87左, 98左
サーンカーレヤ Sāṅkārāya (僧伽)	83左
サンカパーラ Saṅkhapāla (Sāṅkhapāla) 本生	34, 45, 89右, 107, 116
サーンチー Sanchi	27, 57, 65
三昧耶 (Kāyapa)	49
三昧耶 (trihāṅga)	60, 88右
三十三天 (Tṛyastriṃśā)	29, 83左, 101左
三寶地蔵閣下	29, 23, 34, 38, 59, 83左, 101左, 105~108, 111, 117, 119
シーギヤ Sīgīya	66
シバ Śiva 本生 (A)	31, 45, 83, 84, 85, 89左, 107, 116, 119
シバ Śiva 本生 (B)	33, 48, 86右, 105
シタラ Śakra (帝釋天)	84右
ジャータカ Jātaka (本生)	44
「ジャータカ」 Jātaka (本生)	44, 54
「ジャータカ」 Jātaka (本生)	54
ジャータカ Śaṅkha-mrga 本生	33, 47
ジャールドーラ Jārlāla (vyākṛti)	90左
ジャヤーヤ Śyāyā (Śyāyā, 本生)	

20, 32, 46, 48, 59, 101左, 112, 117	
ジョーダーマラー Jogindarā	65
シンハラ Simhala 自造	32, 48, 52, 59, 85左, 101左, 105, 112, 114
七段の塔 (Sat-kūṭ)	4, 100左, 102
上座	49
割草 (Gautya-yava)	4, 15, 18, 19, 23, 26, 79左, 97右, 99左, 103, 9, 147, 166
四門出遊	55, 29, 60, 86右
舎衛城 (Shrāvastī) Śrāvastī	83左, 92左
——の大神殿	32, 35, 37, 40, 42, 49, 50, 59, 83左, 92左, 96左, 97右, 109, 9, 98
釈迦	23, 42, 69, 92左
釈迦八相	81右
樹下静思 (樹下静思の静思)	29, 50
樹下静思	25, 87右, 93左, 99左, 100右, 106
定山	42
小乗	42
小乗部派佛教	69
触地印 (觸地印)	92左, 99左
初生法 (初生の法)	49, 87左
蘇力王本生 → マイトリーナ本生	29, 31, 46, 47, 59, 85左, 109, 112, 22
スナリーマ Sūnāmā 本生	29, 31, 46, 47, 59, 85左, 109, 112, 22
スピント W. Spink	17
本生	32, 48, 52, 104
静思	99, 50, 52, 58, 81右, 101左, 102, 110
生雲 → 静思	
石窟	6
インダ石窟	10, 21
佛教石窟寺院	5, 16, 17, 41
聖蹟	21, 79左
聖蹟	42, 97右
聖蹟	42
山形 (山形) (Asia) の	29, 50
下座	20, 97左, 110
下座	63, 64, 92左, 94左, 111, 112, 116
下座	37, 42, 62
下座	5
僧伽窟 (vihāra cave)	4, 17~21, 23, 24, 28, 80左, 86左, 90左, 97左, 102, 112, 113, 115, 116, 127, 155, 157, 159, 162
——の静思	20
空無	28
空無	29, 31, 46, 47, 100左, 103
目録	48
目録	28, 41, 42, 56, 62

タ行

大乗	42
大乗	68
大乗	23
大乗	69

大乗	→ マハウシャダ
大乗	→ マハウシャダ
大乗	29, 37, 40, 49, 50, 52, 94左
男女神	30, 35, 36, 41, 82左, 92左, 102右
チャイタ Chaitanya	16, 25, 97右, 99左
チャイタ Chaitanya	17, 80左, 97右, 99左
チャイタ Chaitanya	9, 10, 34, 67
チャンドラグプタ Candragupta 2世	8
チャンペヤ Campeyya 本生	35, 45, 53, 61, 91左, 109, 94
テンペラ tempera 画	55, 67, 77
デーヴァデータ Devadatta (提婆達多)	81右, 100右
デーヴァデータ Devadatta	9
第1窟	36, 63, 87左, 102左, 105, 66~68, 119~122
第3窟	36, 39, 63, 92右, 93左, 95右, 104, 108, 121, 122, 127
第16窟	30, 62
第17窟	31, 33, 63, 83右, 100右, 104~108, 115~117, 120
第19窟	64, 98左, 118
第20窟	64, 118
釈迦輪 (釈迦)	23, 23, 42
聖蹟 (Tugita) 天上の菩薩	37, 49, 94左, 112

ナ行

ナーガ nāga	8
ナシク Nashik	17, 30
ナンダ Nanda (難陀)	80右
——出家	29, 30, 48, 50, 57, 58, 80右, 89右, 100左, 109, 110, 112
ニヤグロダ Nyagrodha-mrga 本生	33, 48
ニヤグロダ Nyagrodha-mrga 本生	29, 50
加薩 (Kāśyapa) 本生	10左
加薩 (Kāśyapa) 本生	37, 46, 54, 112, 117
加薩	23, 99左, 117, 118

ハ行

ハリヤー Hārīya	7~9, 66, 80左
ハリヤー Hārīya (阿梨耶, 鬼子母神)	24, 39, 62, 92左, 100, 101
ハーリヤー Hārīya (阿梨耶)	13, 56
ハルハ Hārha (慧母) 本生	31, 37, 45, 47, 58, 59, 84左, 101右, 104, 115, 118, 119
ハルハ Hārha	9
ハルハ Hārha	96, 67
ハルハ Hārha	11
ハルハ Hārha	9
ハルハ Hārha	17
ハルハ Hārha	77
ハルハ Hārha	67
ハルハ Hārha	85左, 101左
ハルハ Hārha	27, 65

パイタン Pāṭhan (〜Pratigṭhāna) 7
 パーシカカ (パンチカ) Pāñcika (Pañcika) 24, 92右, 図100
 馬蹄形器 17, 18
 作述 27, 62, 64, 67, 79左, 図5, 6, 34, 44, 124, 挿88
 母長算本生 32, 48, 59, 101左, 別13; 図23
 脚道土 31, 85左
 ピタキコラー Pīṭṭhikā 脚道土 17, 67
 飛天 22~24, 29, 30, 33, 35~37, 40, 41, 58, 63, 80左, 81右, 82左, 83左, 88左, 92右, 93右, 100左右, 102左, 図16~18, 24, 別4, 8, 19, 29
 毘輪伽藍 (Avatāna) 39, 44
 毘輪伽藍図 45, 51, 54
 フォーガスン J. Fergusson 11, 13
 ファルダール Fardāpur 4
 フーシェ A. Foucher 44
 フレスコ (fresco buona) 55, 68
 ブッダバドダ Buddhahādā 仕立 9
 ブラフマー Brahma (梵天) 94右
 プラケーリン Pulakēlin 2世 10, 34, 88右
 プールナ Pūrṇa 前王物語 39, 46, 52, 61, 96左, 102右, 別24, 挿29
 神教説話 44
 大衆神教説話 44
 神教説話曲 13, 28, 34, 41, 44, 51~54, 56
 神三尊 23, 24, 40, 43, 89右, 93右, 97右, 図30, 57, 107, 131, 145
 神道出題 24, 27, 29, 31, 37, 40, 41, 42, 50, 53, 58, 64, 99右, 図173
 神道説話 32, 50, 61左
 寄釈説話 49
 佛説出題の浮彫 22
 神像彫刻 19, 20, 23, 25, 42, 67, 70, 79左, 80左, 97左右, 99左, 図4, 130, 136, 142, 146, 149, 150, 174, 176, 177, 別29
 神像彫刻 27, 38, 39, 41, 42
 神像 (神像) 37, 49, 52, 94右, 図114
 神丘 (Nidāna, 神像出題) 32, 44
 神丘彫刻 44
 神丘図 24, 27, 29, 35, 42, 48, 51, 52, 57, 58, 61, 94左, 99右

神伝説の伴郎 23
 ベディヤー Bediā 17
 ビバルシア使節使見の図 61, 88右, 図76
 像作 86左, 90左, 98左, 図53, 123, 126, 160, 161
 勸学 29, 50
 ホスロー Khosrow 2世 34, 87右, 88左
 菩薩図 37
 菩薩像壁面 41, 43
 神陀落山 (Poṭṭhaka) 60, 88右
 補綴書 10
 教女の乳像彫刻 29, 50
 『本生経』 44, 54
 本生図 32, 33, 37, 45, 51, 54, 57, 59, 65
 本生図 44
 本尊像 (神像の) 30, 33, 80左, 82右, 96右, 97左右, 図14, 58, 106, 132, 136, 142, 144, 別9

マ行

マイトリーバヤ Maitrībhāya (慈刀王) 42左 37, 46
 マガダ Magadha 89右
 マカーデーバ Mākāḍēva 王 91左
 マカラ makara 魚 25, 40, 87左
 マトラー Mātara 9, 86
 マニバドラ Mañbhadrā 31, 43
 マハヴェンダ Mahāvendita (〜Mahosadha, 大衆) 神道 29, 35, 47, 90右, 102左
 マハージャナカ Mahājānaka 本生 34, 45, 53, 59, 60, 90左, 91左, 図80~89
 マハラージャ Mahārājā (〜Mahārājā) 7
 マーラ Māra 92左
 摩訶剎底 (Mahārājā) 図 9, 10
 摩訶 (makara) 魚 →マカラ魚
 摩耶 (Māyā) 夫人 29, 37, 49, 50, 58, 83左, 94左
 ミチラー Mithilā 90左
 ミトナ mithuna 25, 30, 58, 81右, 87左, 93右, 100右, 102左, 図22
 弥勒 (Maitreya) 菩薩 25, 30, 39, 41~43, 81左, 100右
 門前神 35, 40, 43, 64

ヤ行

ヤズダニ Q. Yazdani 11, 13
 ヤクシー Yakṣī 25, 81左, 87左, 102左
 ヤクシヤ Yakṣya 22, 23, 31, 33, 36, 39, 40, 43, 83左, 87左, 92右, 93左, 96左, 96右, 98左, 102右, 図34, 102, 149, 152, 挿12
 ヤムナー Yamunā 25

ラ行

ラーシュトフクト Rāṣṭrakṣa 10
 ラビスタズリ Rāṣṭa lazuli 55, 76, 77
 ラーフタ Rāṣṭa 82右
 ラームザル Rāmgha 65
 羅摩外道 (ローマ教徒) 83右
 羅刹女 (女鬼) 72, 85右, 101右
 羅刹鬼 82, 85右
 龍王 8, 22, 34, 40, 44, 89右, 91左, 92右, 93右, 94右, 95左, 98左, 図151
 龍王彫刻 49, 50, 57, 挿37
 緑土 (terra verde) 56, 76, 77
 輪郭と口蓋 23, 82右, 87左, 93右, 96右, 97右
 ルンギ Rūṅga 本生 33, 39, 46, 48, 59
 ルンギニー Lūṅginī 図 37, 49, 94右
 レーナープー Lenāpur (石彫像) 4, 100右, 図179
 肉柱 16, 19, 20, 31, 34, 37, 39, 79左, 80左, 84左, 86左, 87左, 88左, 92左右, 95右, 98左, 97左右, 98右, 100右, 別44, 55, 56, 61, 63, 64, 97, 99, 123, 124, 129, 133, 139, 146, 153, 162, 163, 別28
 蓮華下 (Padmapāṇi) 菩薩 (羅刹菩薩) 23, 35, 39, 41, 43, 64, 88左右, 102右, 図77~79, 別26
 六牙 (口) 象本生 36, 27, 31, 46, 47, 50, 59, 84左, 図45, 挿32
 ワゴラー Wagghara 3
 脇侍菩薩 42, 82右, 87左, 93右

ワ行

ワゴラー Wagghara 3
 脇侍菩薩 42, 82右, 87左, 93右

AJANTA Cave-temples and Murals

Contents

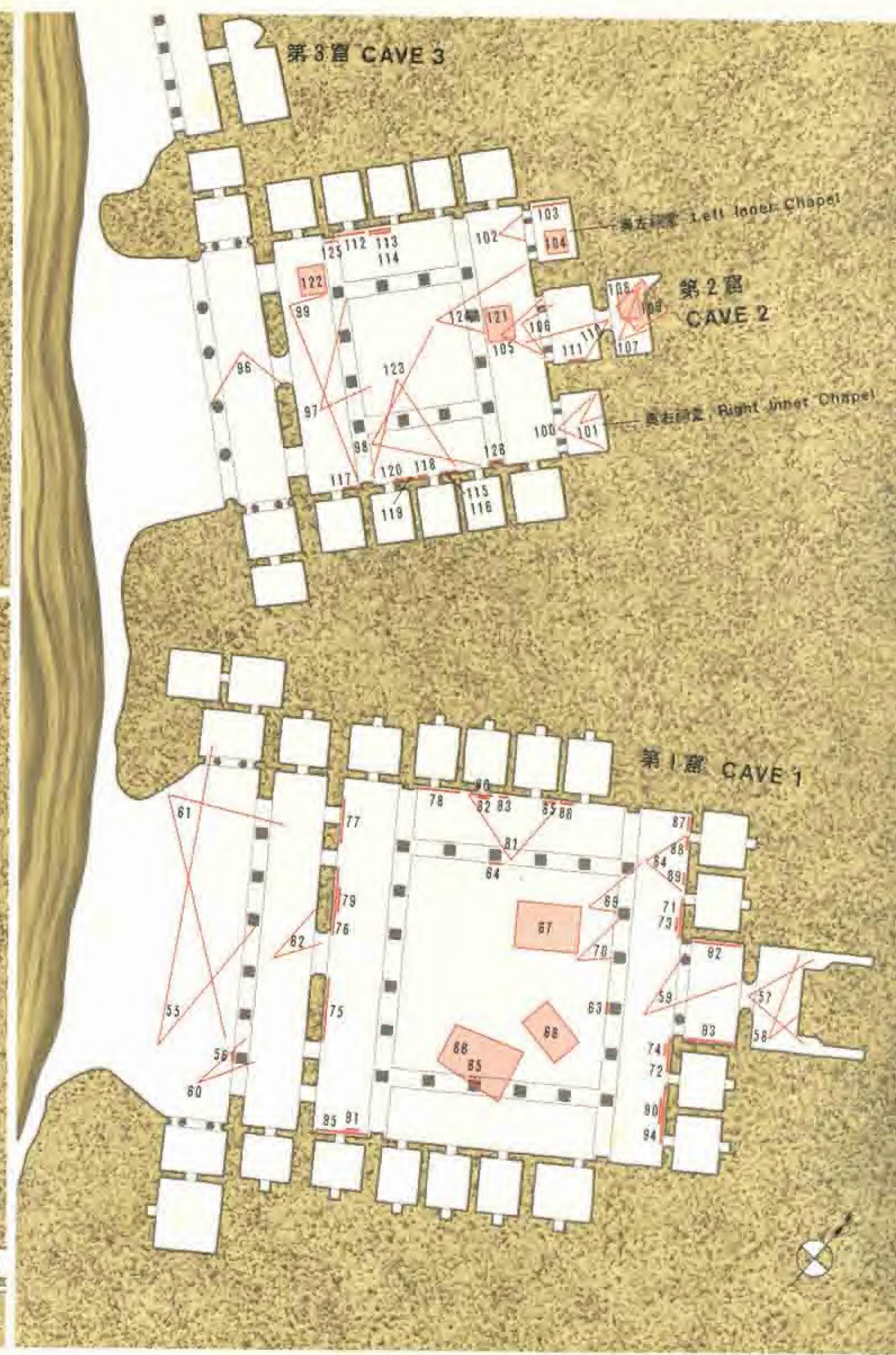
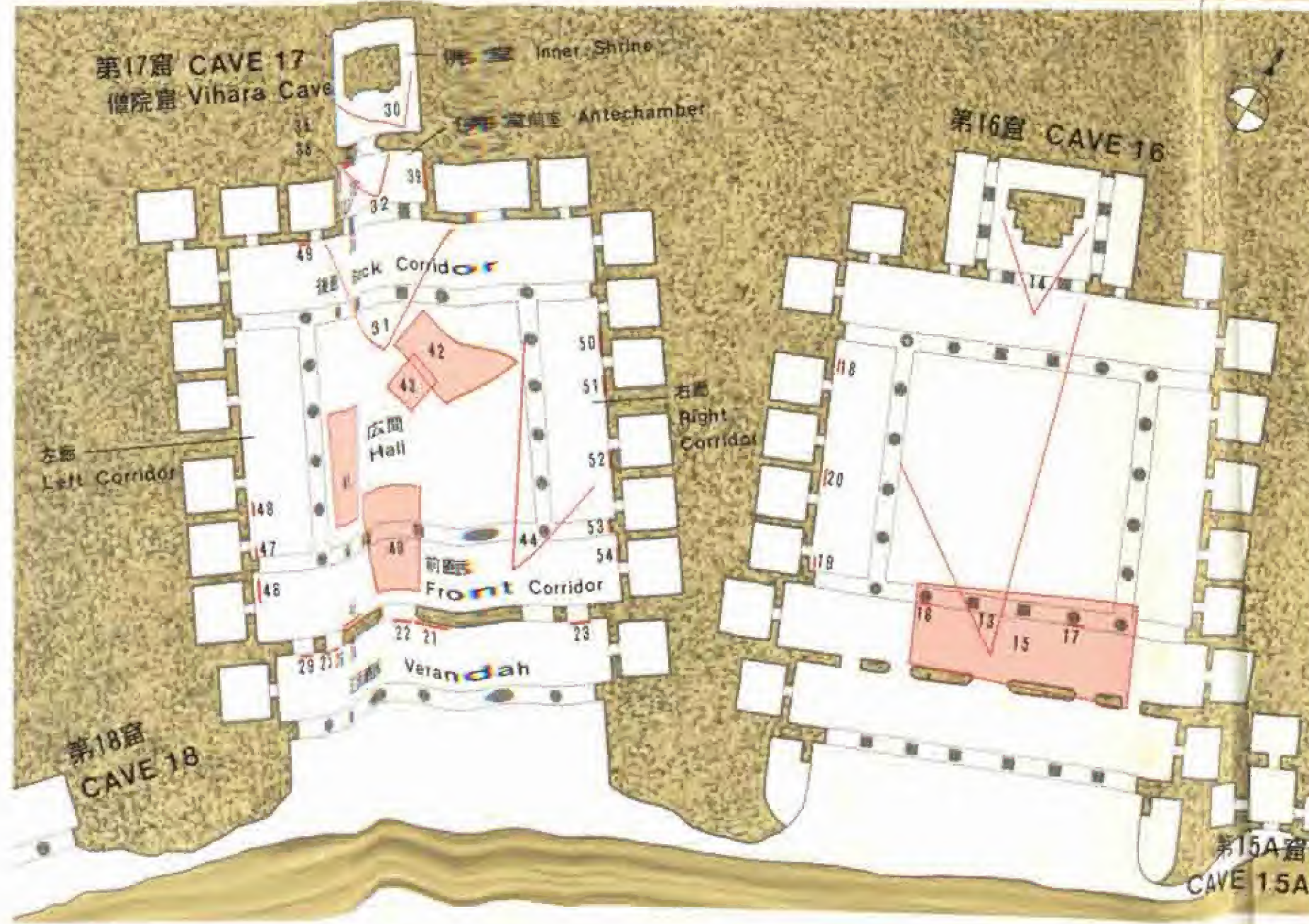
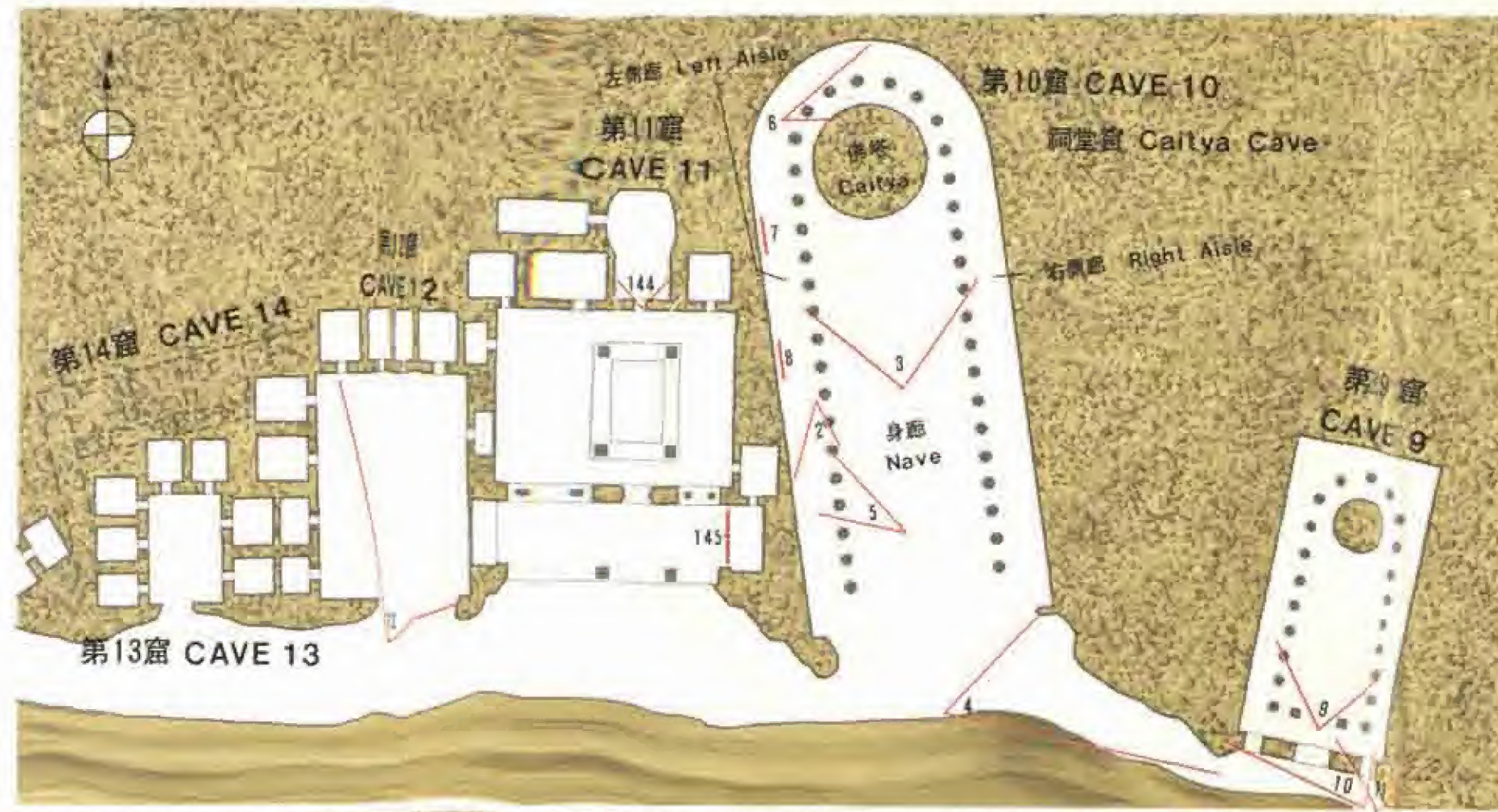
Preface	By Osamu Takata	
Plates		1-179
Supplementary Plates		1-29 56
Text		
I	Introduction	3
1	Topography of the Ajanta Cave-temples	3
2	Ajanta Murals and their Importance	5
II	History	7
1	Excavations of the Cave-temples	7
2	After the Discovery	11
1)	The Discovery	11
2)	Copying of Murals and the Publications	12
3)	Preservation	14
III	The Cave-temples	16
1	The Earlier Group	16
2	The Later Group	18
1)	Caitya Caves	18
2)	Vihāra Caves	19
3	Sculptures	21
IV	The Murals	26
1	Brief Description of Murals	26
1)	In Caitya Caves	26
	Cave 10 (26) Cave 9 (27) Cave 19 (27)	
2)	In Vihāra Caves	28
	Cave 16 (28) Cave 17 (30) Cave 1 (33) Cave 2 (36) Other Caves (40)	
2	Themes and Contents	41
1)	Image Paintings	42
	Buddhas (42) Bodhisattvas (43) Other Deities (43)	
2)	Buddhist Narrative Paintings	44
	Jāṭaka and Avadāna-Scenes (45) Scenes from the Life of Buddha (48)	
3)	Representation Methods of the Narrative Paintings	51
3	Their Style and Technique	54
4	Ajanta Murals in the History of Indian Paintings	63
V	Conclusion	69
Notes		71
Appendix: Painting Materials of the Ajanta Murals	By Kazuo Yamasaki	76
Description of Plates and Supplementary Plates		79
Bibliography		104
Miscellaneous Impressions in Taking Pictures in and around the Secluded Caves of Ajanta		
	By Mikihiko Taeda	106
List of Plates, Supplementary Plates and Text Figures		109
Index		113
Rough Plans of the Caves, with Positional Indices to the Plates		

List of Plates, Supplementary Plates and Text Figures

List of Plates

- 1 Central Part of the Caves.
- 2 Left Aisle, CAVE 10.
- 3 Nave and Caitya. Interior, CAVE 10 (Caitya Cave).
- 4 Sculptured Façades of CAVES 8-10.
- 5 Buddhas. Painted on Octagonal Pillars, Left Row, CAVE 10.
- 6 Preaching Buddha and One-eyed Monk. Painted on a Pillar behind the Caitya, CAVE 10.
- 7 Worship of Stūpa, Part (Copy). Left Aisle, CAVE 10.
- 8 Worship of Bodhi-tree, Part (Copy). Left Aisle, CAVE 10.
- 9 Nave and Caitya. Interior, CAVE 9 (Caitya Cave).
- 10 Façade, CAVE 9.
- 11 Upper Right of the Façade, CAVE 9.
- 12 CAVE 12 (Vihāra Cave).
- 13 Interior, CAVE 16 (Vihāra Cave).
- 14 Buddha Seated with Legs down (Sculpture). Inner Shrine, CAVE 16.
- 15 Ceiling of the Front Corridor, CAVE 16.
- 16 A Flying Celestial Couple (Sculpture). Ceiling, Front Corridor, CAVE 16.
- 17 A Flying Celestial Couple (Sculpture). Ceiling, Front Corridor, CAVE 16.
- 18 A Flying Apsaras. Left Corridor, CAVE 16.
- 19 Story of the Conversion of Nanda, Part (1). Left Corridor, CAVE 16.
- 20 Story of the Conversion of Nanda, Part (2). Left Corridor, CAVE 16.
- 21 Upper Right of the Main Entrance, CAVE 17 (Vihāra Cave).
- 22 Seven Past Buddhas and Couples, Part. Above the Main Entrance, CAVE 17.
- 23 Subjugation of the Mad Elephant. Verandah, CAVE 17.
- 24 Flying Deities. Verandah, CAVE 17.
- 25 A Royal Procession. Verandah, CAVE 17.
- 26 A Royal Love Scene. Verandah, CAVE 17.
- 27 Panoramic View of the Caves from the View-Point.
- 28 General Plan of the Caves, with Positional Indices of Our Pictures.
- 29 The *Vīṣṇuntara Jātaka* (?), Part. Verandah, CAVE 17.
- 30 Buddha Triad (Sculpture). Inner Shrine, CAVE 17.
- 31 Interior, CAVE 17.
- 32 Inner Shrine and Antechamber, CAVE 17.
- 33 Buddha Receiving Atms from a Mother with a Child. Back Wall, Antechamber, CAVE 17.
- 34 Two Corpulent Yakṣas. A Left Pillar, Antechamber, CAVE 17.
- 35 Descent from the Heaven, Part (1). Left Wall, Antechamber, CAVE 17.
- 36 Descent from the Heaven, Left Wall, Antechamber, CAVE 17.
- 37 Descent from the Heaven, Part (2). Left Wall, Antechamber, CAVE 17.
- 38 Descent from the Heaven, Part (3). Left Wall, Antechamber, CAVE 17.
- 39 The Great Miracle at Śrāvastī, Part. Right Wall, Antechamber, CAVE 17.
- 40 Ceiling Decoration. Central Part, Front Corridor, (from the Main Entrance), CAVE 17.
- 41 Ceiling Decoration (1). Hall, CAVE 17.
- 42 Ceiling Decoration (2). Hall, CAVE 17.
- 43 Ceiling Decoration (3). Hall, CAVE 17.
- 44 Right Row of Pillars, Hall, CAVE 17.
- 45 The *Śaḍdanta Jātaka*, Part. Left Part, Front Corridor, CAVE 17.
- 46 The *Harṣa Jātaka*, Part. Left Wall, Front Corridor, CAVE 17.
- 47 The *Vīṣṇuntara Jātaka*, Part (1). Left Corridor, CAVE 17.
- 48 The *Vīṣṇuntara Jātaka*, Part (2). Left Corridor, CAVE 17.
- 49 The *Satasoma Jātaka*, Part. Left Part, Back Corridor, CAVE 17.
- 50 The *Siphala Avadāna*, Part (1). Right Corridor, CAVE 17.
- 51 The *Siphala Avadāna*, Part (2). Right Corridor, CAVE 17.
- 52 The *Siphala Avadāna*, Part (3). Right Corridor, CAVE 17.
- 53 Toilet Scene. Pilaster, Right Corridor, CAVE 17.
- 54 A *Jātaka* or *Avadāna* Scene, Part. Right Wall, Front Corridor, CAVE 17.
- 55 Left Part of the Façade, CAVE 1 (Vihāra Cave).
- 56 Decorative Reliefs (Māra's Attack). Capital and Brackets of a Pillar, Façade, CAVE 1.
- 57 Buddha Triad (Sculpture). Inner Shrine, CAVE 1.
- 58 Seated Buddha (Sculpture), Part. Inner Shrine, CAVE 1.
- 59 Ceiling Decoration, Antechamber, CAVE 1.
- 60 Decorative Reliefs. Upper Part of a Pillar and Part of Entablature, Façade, CAVE 1.
- 61 Row of Pillars, Façade, CAVE 1.
- 62 Decorative Reliefs. Left Part, Main Entrance, CAVE 1.
- 63 Decorative Reliefs (Kṛtimukha). Lower Part of a Pillar, Back Corridor, CAVE 1.
- 64 Decorative Reliefs. Upper Part of a Pillar, Left Corridor, CAVE 1.
- 65 Decorative Reliefs (Four Deer with a Common Head). Upper Part of a Pillar, Right Corridor, CAVE 1.
- 66 Ceiling Decoration (1). Hall, CAVE 1.
- 67 Ceiling Decoration (2). (Drinking Scene). Hall, CAVE 1.
- 68 Ceiling Decoration (3). Hall, CAVE 1.
- 69 Left Part (1), Back Corridor, CAVE 1.
- 70 Left Part (2), Back Corridor, CAVE 1.
- 71 Padmapāṇi (1). Left Part, Back Corridor, CAVE 1.
- 72 Padmapāṇi (2). Right Part, Back Corridor, CAVE 1.
- 73 Padmapāṇi (1), Part. Left Part, Back Corridor, CAVE 1.
- 74 Padmapāṇi (2), Part. Right Part, Back Corridor, CAVE 1.
- 75 "Persian Ambassador." Right Part, Front Corridor, CAVE 1.
- 76 The *Śāhi Jātaka*. Left Part, Front Corridor, CAVE 1.

- 77 Scenes from an *Avadāna* or the Buddha's Life. Left Part, Front Corridor, CAVE 1.
- 78 The *Saṅkhaṇḍa Jātaka*. Left Corridor, CAVE 1.
- 79 The *Sibi Jātaka*, Part. Left Part, Front Corridor, CAVE 1.
- 80 The *Mahājanaka Jātaka*, Part (1). Left Corridor, CAVE 1.
- 81 The *Mahājanaka Jātaka*, Part (2). Left Corridor, CAVE 1.
- 82 The *Mahājanaka Jātaka*, Part (3). Left Corridor, CAVE 1.
- 83 The *Mahājanaka Jātaka*, Part (4). Left Corridor, CAVE 1.
- 84 (Upper) The *Mahājanaka Jātaka* (?); (Lower) Story of Amara. Left Part, Back Corridor, CAVE 1.
- 85 The *Mahājanaka Jātaka*, Part (5). Left Corridor, CAVE 1.
- 86 The *Mahājanaka Jātaka*, Part (6). Left Corridor, CAVE 1.
- 87 The *Mahājanaka Jātaka* (?), Part (1). Left End, Back Corridor, CAVE 1.
- 88 The *Mahājanaka Jātaka* (?), Part (2). Left Part, Back Corridor, CAVE 1.
- 89 The *Mahājanaka Jātaka* (?), Part (3). Left Part, Back Corridor, CAVE 1.
- 90 The *Campeyya Jātaka*, Part. Right Part, Back Corridor, CAVE 1.
- 91 A *Jātaka* or *Avadāna* Scene, Part. Right Wall, Front Corridor, CAVE 1.
- 92 Māra's Attack. Left Wall, Antechamber, CAVE 1.
- 93 The Great Miracle at Śrāvastī. Right Wall, Antechamber, CAVE 1.
- 94 The *Campeyya Jātaka*. Right Part, Back Corridor, CAVE 1.
- 95 A *Jātaka* or *Avadāna* Scenes. Right Wall, Front Corridor, CAVE 1.
- 96 Right Half, Verandah, CAVE 2 (Vihāra Cave).
- 97 Two Pillars, Front Corridor, CAVE 2.
- 98 Hall, (from the Right Corridor), CAVE 2.
- 99 Hall, (from the Front Corridor), CAVE 2.
- 100 Pañcika and Hārītī (Sculpture). Right Inner Chapel, CAVE 2.
- 101 Hārītī (Sculpture), Part. Right Inner Chapel, CAVE 2.
- 102 Two Seated Yakṣas (Sculpture). Left Inner Chapel, CAVE 2.
- 103 Female Worshipers. Left Wall, Left Inner Chapel, CAVE 2.
- 104 Ceiling Decoration, Part. Left Inner Chapel, CAVE 2.
- 105 Antechamber and Inner Shrine, CAVE 2.
- 106 Antechamber and Buddha in the Inner Shrine, CAVE 2.
- 107 Buddha Triad (Sculpture), Part. Inner Shrine, CAVE 2.
- 108 Ceiling Decoration, Part. Inner Shrine, CAVE 2.
- 109 Interior, Inner Shrine, CAVE 2.
- 110 Right Part, Antechamber, (from the Inner Shrine), CAVE 2.
- 111 Thousand Buddhas, Part. Right Wall, Antechamber, CAVE 2.
- 112 Bodhisattva in the Tuṣita Heaven. Left Corridor, CAVE 2.
- 113 Interpretation of Māyā's Dream. Left Corridor, CAVE 2.
- 114 Buddha's Birth. Left Corridor, CAVE 2.
- 115 The *Vidhura-paṇḍita Jātaka*, Part (1). Right Corridor, CAVE 2.
- 116 The *Vidhura-paṇḍita Jātaka*, Part (2). Right Corridor, CAVE 2.
- 117 A *Jātaka* or *Avadāna* Scene. Right Wall, Front Corridor, CAVE 2.
- 118 The *Vidhura-paṇḍita Jātaka*, Part (3). Right Corridor, CAVE 2.
- 119 The *Vidhura-paṇḍita Jātaka*, Part (4). Right Corridor, CAVE 2.
- 120 The *Vidhura-paṇḍita Jātaka*, Part (5). Right Corridor, CAVE 2.
- 121 Ceiling Decoration. Back Corridor, CAVE 2.
- 122 Ceiling Decoration. Front Corridor, CAVE 2.
- 123 Right Corridor and a Pillar, (from the Hall), CAVE 2.
- 124 Back Corridor and a Pillar, (from the Hall), CAVE 2.
- 125 Decorative Reliefs, Left Pilaster, Part. Left Corridor, CAVE 2.
- 126 Decorative Reliefs, Left Pilaster, Part. Right Corridor, CAVE 2.
- 127 Reliefs. Left Part of the Main Entrance, CAVE 4 (Vihāra Cave).
- 128 Reliefs. Right Part of the Main Entrance, CAVE 4.
- 129 Interior, CAVE 4.
- 130 Two Standing Buddhas (Relief). Left Wall, Antechamber, CAVE 4.
- 131 Buddha Triad (Sculpture), Part. Inner Shrine, CAVE 4.
- 132 Seated Buddha (Sculpture). Inner Shrine, (from the Hall), CAVE 4.
- 133 Row of Pillars, Façade, CAVE 6 (Vihāra Cave).
- 134 A View of the Caves from CAVE 6.
- 135 Sculptured Back Corridor and Inner Shrine, (from the Hall), Upper Story, CAVE 6.
- 136 Seated Buddha, etc. (Sculpture). Inner Shrine, Upper Story, CAVE 6.
- 137 Left Corridor, (from the Hall), Upper Story, CAVE 6.
- 138 Buddha and Two Attendant Buddhas (Sculpture). Right Chapel, Front Corridor, Upper Story, CAVE 6.
- 139 Row of Pillars, Façade, CAVE 7 (Vihāra Cave).
- 140 Thousand Buddhas (Relief), Part. Left Wall, Antechamber, CAVE 7.
- 141 Left Part, Antechamber, CAVE 7.
- 142 Seated Buddha and Attendant Buddhas and Bodhisattvas (Sculpture). Inner Shrine, CAVE 7.
- 143 Right Part, Antechamber, CAVE 7.
- 144 Seated Buddha (Sculpture). Inner Shrine, CAVE 11 (Vihāra Cave).
- 145 Three Varieties of Buddha Triad (Relief). Right Wall, Verandah, CAVE 11.
- 146 Two Smiling Buddhas (Sculpture). Right Wall, Court, CAVE 19.
- 147 Façade, CAVE 19 (Cātya Cave).
- 148 Cātya and Rows of Pillars. Interior, CAVE 19.
- 149 Yakṣa and Multiple Buddhas (Sculpture). Upper Right, Façade, CAVE 19.
- 150 Multiple Buddhas in Various Attitude (Sculpture). Lower Right, Façade, CAVE 19.
- 151 Nāga King and His Consort (Sculpture). Left Wall, Court, CAVE 19.
- 152 Corpulent Yakṣa (Sculpture). Upper Left, Façade, CAVE 19.
- 153 Decorative Reliefs of the Right Triforium. Nave, CAVE 19.
- 154 Wall and Ceiling. Left Aisle, CAVE 19.
- 155 Inner Shrine and Antechamber, CAVE 20 (Vihāra Cave).
- 156 Reliefs. Upper Left Corner, Façade, Antechamber, CAVE 20.
- 157 Left Corridor, (from the Hall), CAVE 21 (Vihāra Cave).
- 158 Interior, (from the Right Corner, Left Corridor), CAVE 21.
- 159 Right Part, Front Corridor, CAVE 23 (Vihāra Cave).
- 160 Decorative Reliefs, Left Pilaster, Part. Left Corridor, CAVE 23.
- 161 Decorative Reliefs, Right Pilaster, Part. Verandah, CAVE 24.
- 162 Façade, CAVE 24 (Vihāra Cave).
- 163 Left Part, Verandah, CAVE 24.
- 164 Unfinished Part of the Floor, Hall, (from the Front Corridor), CAVE 24.
- 165 Woman under Tree of a Pillar Bracket, Front Corridor, CAVE 26.



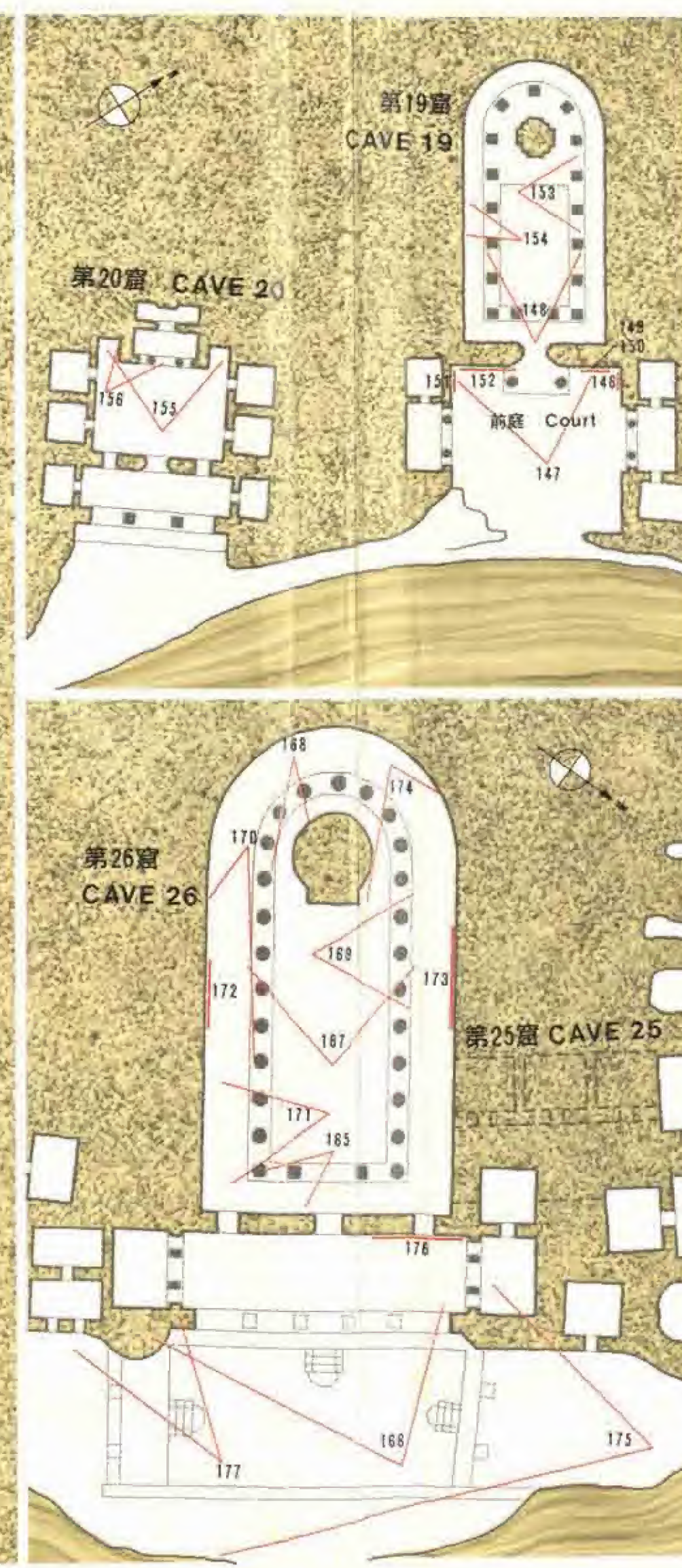
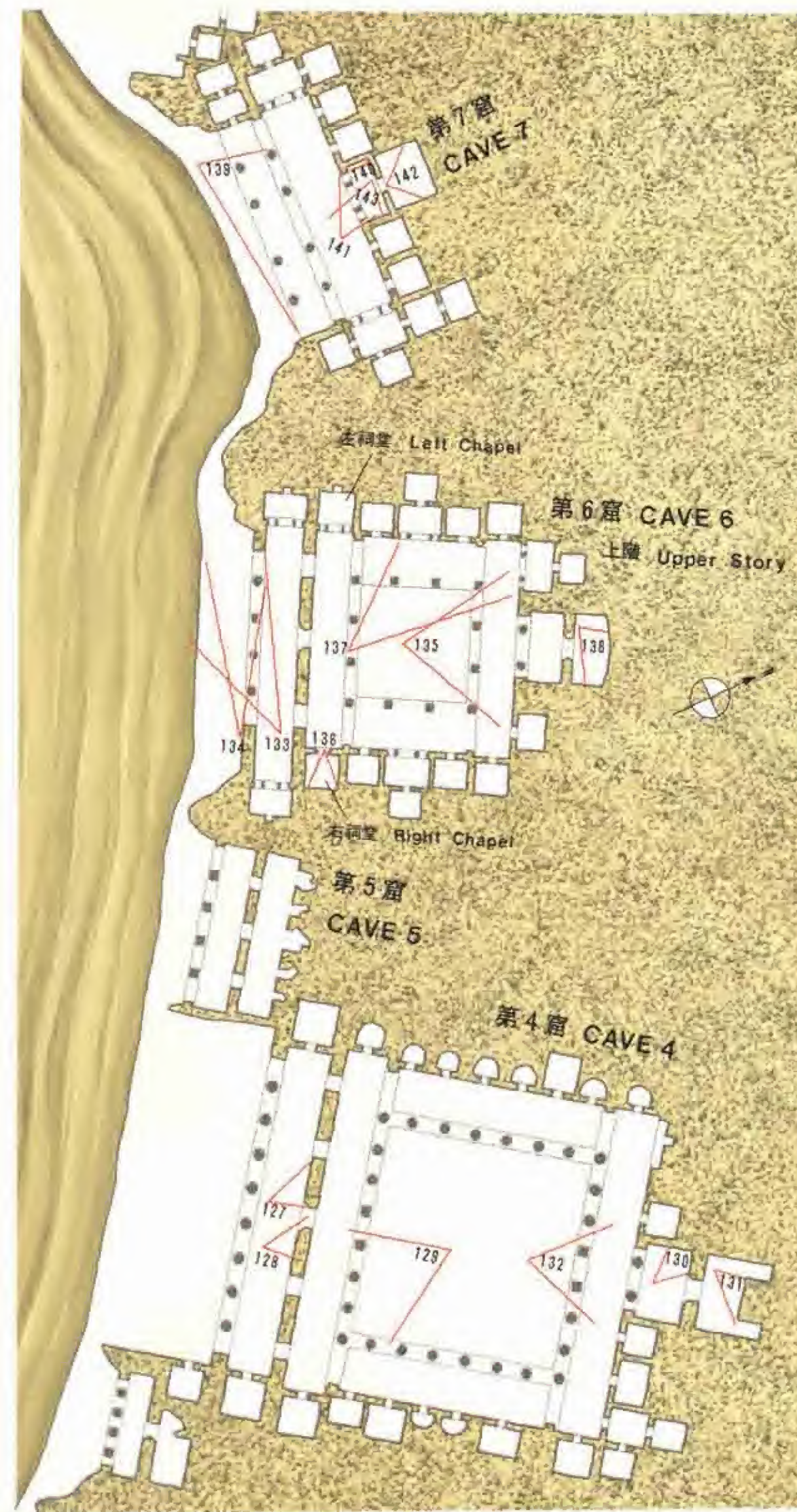
- 166 Façade, CAVE 26 (Caitya Cave).
- 167 Nave and Caitya. Interior, CAVE 26.
- 168 Left Rear Side of the Caitya, CAVE 26.
- 169 Decorative Reliefs (Row of Seated Buddhas) of the Right Triforium, Nave, CAVE 26.
- 170 Reliefs, Left Aisle, CAVE 26.
- 171 Buddha in Nirvāṇa, Part. Reliefs (1), Left Aisle, CAVE 26.
- 172 Māra's Attack. Reliefs (2), Left Aisle, CAVE 26.
- 173 Two Niches with Buddha Triad. Reliefs (1), Right Aisle, CAVE 26.
- 174 Multiple Buddhas. Reliefs (2), Right Aisle, CAVE 26.
- 175 A View of the Leftmost Caves beyond CAVE 26.
- 176 Buddhas, etc. (Relief). Upper Right, Façade, CAVE 26.
- 177 Multiple Buddhas (Relief). Upper Left, Façade, CAVE 26.
- 178 A Distant View of the Caves.
- 179 Leśāpur Hamlet along the Source of the Waghorā River.

Supplementary Plates

- 1 Worship of Bodhi-tree, Part. Left Aisle, CAVE 10.
- 2 Story of the Conversion of Nanda, Part. Left Corridor, CAVE 16.
- 3 The *Hastī Jātaka*, Part. Front Corridor, CAVE 16.
- 4 A Flying Apsaras, Left Corridor, CAVE 16.
- 5 Back Wall and Ceiling, Verandah, CAVE 17.
- 6 Ceiling Decoration, Part. Verandah, CAVE 17.
- 7 Ceiling Decoration, Part. Verandah, CAVE 17.
- 8 Flying Deities, Part. Verandah, CAVE 17.
- 9 The Upper Part of the Central Entrance, Verandah, CAVE 17.
- 10 Subjugation of the Mad Elephant, Part. Verandah, CAVE 17.
- 11 Descent from the Heaven, Part. Left Wall, Antechamber, CAVE 17.
- 12 The *Syāma Jātaka*, Back Corridor, CAVE 17.
- 13 The *Mātṛpoṣaka Jātaka*, Part. Back Corridor, CAVE 17.
- 14 The *Siphala Avadāna*, Part. Right Corridor, CAVE 17.
- 15 The *Haṃsa Jātaka*, Part. Left Corridor, CAVE 17.
- 16 Māra's Attack, Part. Left Wall, Antechamber, CAVE 1.
- 17 Worshippers of Padmapāni (2), Right Part, Back Corridor, CAVE 1.
- 18 Story of Amara, or an Episode of the Story of Mahāpaṇḍita. Left Part, Back Corridor, CAVE 1.
- 19 A Flying Celestial Couple (1). Ceiling Decoration, Hall, CAVE 1.
- 20 A Flying Celestial Couple (2). Ceiling Decoration, Hall, CAVE 1.
- 21 Ceiling Decoration, Part. Hall, CAVE 1.
- 22 Drinking Scene, Ceiling Decoration, Hall, CAVE 1.
- 23 The *Vidhura-paṇḍita Jātaka*, Part. Right Corridor, CAVE 2.
- 24 The *Pūrva Avadāna*, Part. Right Corridor, CAVE 2.
- 25 Padmapāni. Left Part, Verandah, CAVE 11.
- 26 Rows of the Seated Buddhas. Right Wall, Inner Shrine, CAVE 2.
- 27 Left Part of the Back Wall and the Ceiling, Verandah, CAVE 2.
- 28 A Pillar Capital and the Ceiling, Front Corridor, CAVE 19.
- 29 Standing Buddhas (Relief). Right Corner, Court, CAVE 26.

Text Figures

- 1 Ajanta Village: its Wall and the South Gate.
- 2 Sat-kunḍ, or Waterfall of Seven Leaps.
- 3 The Earliest Inscription, CAVE 10.
- 4 A Fragment of the Murals. (Probably from the CAVE 16).
Museum of Fine Arts, Boston.
- 5 Chemical Treatment for the Murals. (Back Corridor, CAVE 17).
- 6 Left Part, Back Wall of the Hall, CAVE 12.
- 7 Caves of the Second Period.
- 8 CAVE 1: Plan. (After J. Burgess).
- 9 Seated Buddha, Inner Shrine, CAVE 27.
- 10 Left Part of the Entrance, CAVE 5.
- 11 Mourning Lay People. Relief on the Side of the Couch of the Buddha in Nirvāṇa. Left Aisle, CAVE 26.
- 12 A Pair of Dwarfish Yakṣas. Ceiling, Front Corridor, CAVE 16.
- 13 A Couple of Kimpurās. Ceiling, Front Corridor, CAVE 16.
- 14 Avalokiteśvara and Eight Scenes of Peril. Verandah, CAVE 4.
- 15 Avalokiteśvara and Eight Scenes of Peril. Right Corner, Court, CAVE 26.
- 16 Façade of the Left Chapel, Verandah, CAVE 23.
- 17 The *Syāma Jātaka* (Earlier Painting). Right Aisle, CAVE 10.
- 18 Right Triforium and Ceiling Decoration. Nave, CAVE 19.
- 19 Descent from the Heaven. Left End, Back Wall, Verandah, CAVE 16.
- 20 Flying Deities and the Ceiling Decoration. Verandah, CAVE 17.
- 21 The *Sutasoma Jātaka* (Consecration). Back Corridor, CAVE 17.
- 22 The *Sutasoma Jātaka* (Hunting). Back Corridor, CAVE 17.
- 23 The *Mātṛpoṣaka Jātaka*. Back Corridor, CAVE 17.
- 24 The *Mahīṣa (Buffalo) Jātaka*. Right Wall, Back Corridor, CAVE 17.
- 25 The *Śibi Jātaka* (Alms-giving of His Eyes). Right Wall, Front Corridor, CAVE 17.
- 26 Māra's Attack. Left Wall, Antechamber, CAVE 1.
- 27 Painted Inscription ("Kṣāntivādīh"). Left Chapel, Verandah, CAVE 2.
- 28 Thousand Buddhas and Painted Inscriptions. Right Part, Back Wall, Antechamber, CAVE 2.
- 29 (Upper and Left) The *Vidhura-paṇḍita Jātaka*. (Lower and Right) The *Pūrva Avadāna*. Right Corridor, CAVE 2.
- 30 The *Nirvāṇa-maṇḍala*, or the "Wheel of Life". Left Wall, Verandah, CAVE 17.
- 31 Worship (of Bodhi-tree?) by a Nāga King (Earlier Painting). Front Aisle, CAVE 9.
- 32 The *Śaḍdanta Jātaka* (Earlier Painting). Right Aisle, CAVE 10.
- 33 The *Vitcāntara Jātaka*. Left Corridor, CAVE 17.
- 34 The *Haṃsa Jātaka*. Left Wall, Front Corridor, CAVE 17.
- 35 Female Worshippers. Left Wall, Inner Right Chapel, CAVE 2.
- 36 Female Worshippers and Children. Right Wall, Inner Right Chapel, CAVE 2.
- 37 Right Triforium and Ceiling Decoration. Nave, CAVE 26.
- 38 Standing Buddha, painted on Pillar 6 of the Right Row, CAVE 10.



たかた けいし
高田 修

1907年・三浦県上野市に生まれ、1934年・東京帝国大学文学部印度哲学科卒、東京国立文化財研究所美術部長、東北大学文学部教授を歴任。文学博士。現在、学習院大学講師。

主な著書

『印度・東洋の佛教美術』 1943
『醍醐寺と東照の壁画』(編) 1959
『佛像の起原』 1967
『佛教美術史綱要』 1969

たけがき けん
田枝幹宏

1920年・岡山県新見市に生まれ、1943年・日本大学芸術科写真科卒。美術写真家。

主な写真集

『丹波の彫刻』 1961
『読・日本の彫刻』 1965
『木曾の彫刻』 1966
『日本の道』 1966

アジャント 石窟寺院と壁画

昭和46年10月16日 初版発行

定価 14,000円

著者 高田 修

田枝幹宏

発行所 下中邦彦

発行所 株式会社 平凡社

東京都千代田区四番町4番地1

電話 東京29639番

郵便番号 102

電報 東京(03)265-0451(代)

製版・印刷 日本写真印刷株式会社

本文用紙 日本加工製紙株式会社

表紙布 原月株式会社

製刷 永井印刷印刷株式会社

装本 和田製本工業株式会社

© 本文・高田 修 1971 © 写真・田枝幹宏 1971

0071-227010-7600

Col-
N 1416176

Paintings - Ajanta

Ajanta - Paintings

"A book that is shut is but a block"

CENTRAL ARCHAEOLOGICAL LIBRARY
GOVT. OF INDIA
Department of Archaeology
NEW DELHI

Please help us to keep the book
clean and moving.
